DAN PĂCURARIU

STILISTICA ŞI RAPORTURILE DINTRE ARTE

Editura Academiei Române

Scanned with OKEN Scanner

81'38 : 111.852

DAN PĂCURARIU

- Stilistica
- estetica artei

STILISTICA ŞI RAPORTURILE DINTRE ARTE

ARTE PLASTICE, ARHITECTURĂ, LITERATURĂ, MUZICĂ

Scanned with OKEN Scanner

Copyright© Editura Academiei Române, 2007.
Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate editurii.

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE
Calea 13 Septembrie, nr. 13, sector 5,
050711 Bucureşti, România,
Tel: 4021-318 81 46, 4021-318 81 06
Fax: 4021-318 24 24
E-mail: edacad@ear.ro
Internet: http://www.ear.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României

PĂCURARIU, DAN
Stilistica şi raporturile dintre arte / Dan Păcurariu. -
Bucureşti : Editura Academiei Române, 2007
ISBN 978-973-27-1611-3

81'38

Redactor: ADRIAN MIRCEA DOBRE
Tehnoredactor: LUIZA STAN
Coperta: NICOLETA NEGRUŢ

Bun de tipar: 29.11.2007 Format: 16/61×86
Coli tipar: 17,5
C.Z. pentru biblioteci mari: 7.01 «8.08»
C.Z. pentru biblioteci mici: 7

Scanned with OKEN Scanner

Memoriei iubitului meu tată,
pe care nu-l voi uita niciodată

Scanned with OKEN Scanner

ARGUMENT

Dintotdeauna, numeroşi artişti au aspirat spre o artă completă, o artă a artelor, care să reunească, în aceeaşi operă, artele plastice, literatura, arhitectura, muzica şi dansul. Însuşi Aristotel o spune în ***Poetica***[1]*, în legătură cu tragedia, că „muzica e cea mai de seamă podoabă" şi că, pentru a întregi talentul autorului, „meşteşugul decoratorului e mai potrivit decât al poetului".*

Iată ce scrie şi marele dramaturg George Bernard Shaw, într-o scrisoare adresată publicistei Silvia Pankhurst (care-i trimisese manuscrisul traducerii sale din Eminescu pentru a-l citi), în septembrie 1929, scrisoare ce constituie şi un elogiu adus geniului poeziei româneşti: „am citit ***Împărat şi proletar***, ***Strigoii*** *şi toate celelalte. Dacă aş fi unul din editorii cu tipografie proprie, care descoperă cărți vechi şi fac din ele ediții pentru bibliofili, m-aş repezi deîndată la această carte uluitoare. (...) Ai văzut vreodată acele* ***in folio****-uri de la British Museum, cu ilustrațiile din* ***Faust*** *ale lui Delacroix? De-ai putea găsi acum un Delacroix (tânăr) şi un editor (de asemenea tânăr), dar şi o tipografie. (...) Muzica lui Berlioz ar fi, de asemenea, cea care nu ar trebui să lipsească"*[2]*. O pledoarie a unui mare artist în spiritul unei aspirații neîmplinite, în cazul său, dar pe care, însă, a gândit-o într-o sinteză a literaturii, artelor plastice şi muzicii.*

Iar spectacolele de operă constituie, de fapt, şi ele, tot o aspirație spre colaborarea artelor, colaborare concepută la un nivel nemaiîntâlnit până atunci şi năzuită de geniul lui Richard Wagner, ca o sinteză a tuturor artelor, o artă totală pe care marele artist german, compozitor, dramaturg, poet, arhitect şi decorator, o putea pe drept râvni.

---

[1] Aristotel, *Poetica*, VI.

[2] *Poems of Mihai Eminescu*, traducere de Silvia Pankhurst şi I. O Stefanovici (prefață de Bernard Shaw, introducere de N. Iorga), Kegen Paul, London, 1930, apud Horia Oprescu, *Scriitori în lumina documentelor*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Istoriografia artistică a secolelor XIX şi XX a stabilit principalele periodizări ale artelor vizuale, muzicii şi literaturii. De asemenea, în aceeaşi perioadă s-au elaborat teoriile referitoare la orientările stilistice şi la curentele din artele respective. Împărţirile pe stiluri, în succesiunea lor istorică, sunt un produs al gândirii acestei perioade, termeni generici precum „Romanic", „Renaştere", „Baroc", „Romantism", „Impresionism", „Simbolism", „Fauvism", „Cubism" desemnând până astăzi, cu o aproximaţie rezonabilă, orientări diferite din istoria artelor şi a culturii. De asemenea, odată cu începutul secolului al XX-lea, istoriografia predominant factologică a fost dublată de una în mod accentuat comparatistă: în cadrul unei anumite arte, se încearcă a se stabili relaţii de determinare cauzală, un anumit tip de manifestare artistică sau o anumită operă de artă fiind privită atât ca produsul unei serii analizabile de influenţe succesive, dar şi ca element generator al unei alte serii de influenţe ulterioare. Analiza operei de artă sau a epocii artistice devine apoi, din ce în ce mai frecvent, o cercetare a interdeterminărilor. Marele comparatist şi teoretician al literaturii american René Wellek arăta, în 1963, în cartea sa ***Conceptele criticii****, ca fiind de neacceptat faptul că interpretarea literaturii a neglijat adesea raportarea la disciplinele conexe, precum lingvistica şi estetica artelor.*

Din păcate, odată cu evoluţia cercetării istorice şi comparatist-istorice, precum şi odată cu apariţia şi accentuarea pluralismului stilistic din secolul al XIX-lea şi din cel următor, corecta definire a stilului a început să întâmpine greutăţi, lucru care a dus, de multe ori, la caracterizarea şi delimitarea acestora nu pe baza unor criterii ştiinţifice, predominant obiective, ci potrivit unora în mod excesiv subiective, lucru care a generat, şi generează încă, multe confuzii, greu de acceptat. Situaţia s-a înrăutăţit odată cu dezvoltarea unor teorii aşa-zis pluridisciplinare, care doresc a stabili relaţii între arte de naturi diferite şi care, în realitate, constituie extrapolări, exagerate şi greu, dacă nu imposibil, de admis, ale unor noţiuni legate în mod intrinsec de specificul naturii ori evoluţiei istorice ale unor arte uneori complet diferite ca esenţă. În consecinţă, s-a ajuns la o lipsă gravă de discernământ în utilizarea unor termeni cu aplicabilitate precisă şi limitată la un anumit sector sau la o anumită disciplină artistică, lucrul acesta producând, în final, o incomprehensiune accentuată a însuşi fenomenului artistic, privit în totalitatea sa. O abordare comparatistă, interdisciplinară, trebuie să se

Scanned with OKEN Scanner

facă într-un mod nuanțat şi echilibrat, cu argumente ştiințifice solide. Astfel, în Cuvântul înainte al volumului ***Comparatismul azi****, apărut în anul 2000, se spune: „legate prin aceeaşi idee centrală, comunicările au fost incluse în sumar pornindu-se de la cele mai generale, referitoare la cadrul larg în care trebuie privită problema, apoi cele vizând, de obicei critic, aspecte ale cercetării comparate în domeniul literar şi, în sfârşit, comparatismul în unele teritorii vecine: folclorul, artele plastice, filosofia şi, mai nou, arhitectura"*[3].

*

În prima parte a lucrării de față, am pornit de la stabilirea unei modalități obiective (sau, mai bine zis, a unei modalități pe atât de obiective pe cât permite studiul şi analiza disciplinelor artistice) de definire a „stilului", în raport direct cu caracteristicile formale ale obiectului artistic, definire ce porneşte de la artele vizuale (cele care oferă cea mai mare cantitate de informații, adică sunt semantizate în măsura cea mai mare), cu extensiile cuvenite asupra muzicii şi literaturii. De asemenea, am luat în considerare termenul de „curent", atunci când în cadrul caracterizării respectivelor obiecte artistice sunt studiate şi aspectele extraformale, aşa cum sunt subiectele lucrărilor discutate, în cazul în care ele există. Totodată, am examinat modurile în care manifestările stilistice definite anterior iau naştere, se dezvoltă, se încheie şi se succed unele altora, inclusiv fenomenele de oscilație numite de mine ***arce stilistice****, în cartea cu acelaşi nume, apărută în anul 1987, cu alte cuvinte, am analizat dinamica proprie a stilurilor în cadrul evoluției generale a artelor. Apoi, am prezentat o sistematizare a tipurilor de interrelaționări artistice, atât la nivelul unei singure arte, cât şi, acolo unde este posibil, între arte diferite, cu specific şi natură diferită. Aceste tipuri de interrelaționări au fost examinate atât sub aspectul manifestărilor concrete (al obiectelor artistice rezultate), cât şi al mecanismelor intime de elaborare, transmitere şi receptare a acestor influențe. Am identificat astfel şase tipuri mari de relații de determinare şi interrelaționare la nivel artistic.*

---

[3] *Comparatismul azi. Le Comparatisme aujourd'hui. The Comparatism today,* volum coordonat şi cu un *Cuvânt înainte* de Dim. Păcurariu, Editura Victor, Bucureşti, 2000. Din *Cuvânt înainte* de Dim. Păcurariu.

Scanned with OKEN Scanner

Cea de-a doua parte a cărții prezintă trei studii de caz, cele ale unor fenomene de interrelaționare între arte diferite, şi are un caracter istorico-aplicativ: raporturile literaturii cu arhitectura, cele ale picturii figurative cu arhitectura şi cele ale literaturii cu muzica. Datorită naturii diferite a artelor analizate în cele trei capitole, dar şi din considerente de ordin metodologic, cele trei modele de relații reciproce au fost tratate în mod diferit: raporturile literaturii cu arhitectura şi cele ale literaturii cu muzica predominant tematic, iar cele ale picturii figurative cu arhitectura predominant istoric. Nu am avut în vedere un studiu exhaustiv al problemelor şi nici al exemplelor, ci am căutat să ilustrez demonstrațiile făcute în modul cel mai semnificativ.

Menționez că mi-au fost prețioase discuțiile pe care, de-a lungul timpului, le-am purtat, în multe probleme ale literaturii şi ale culturii în general, cu iubitul meu tată, căruia îi dedic cartea aceasta.

Scanned with OKEN Scanner

DESPRE NOŢIUNILE DE STIL ŞI CURENT ÎN DIFERITE ARTE

1. DEFINIREA CONCEPTULUI DE STIL ÎN ARTELE VIZUALE

În lucrarea de faţă, voi relua – dintr-o perspectivă oarecum diferită şi mult lărgită – o problemă care a constituit subiectul unor lucrări anterioare[1], şi anume cea a corectei definiri a stilurilor în operele de artă vizuală. De asemenea, mă voi referi pe larg la modul în care consider că ar trebui înţeles stilul în funcţie de natura artei în care este discutat – arte vizuale, literatură, muzică. Oricât ar părea de curios, definirea stilurilor (în artele vizuale în principal) nu are nici până astăzi o bază teoretic-demonstrativă solidă şi relativ obiectivă, ci este predominant subiectivă şi fondată pe criterii destul de labile şi de abstracte.

Lucrul este în mare parte explicabil prin faptul că, în acest domeniu, noţiunile ce urmează a fi definite au, în mod firesc, determinante mai subiective decât în cazul ştiinţelor exacte, acelaşi obiect de artă putând provoca un număr extrem de mare (şi deci, în mod implicit, o mare varietate) de conotaţii. Se pune, mai întâi, problema stabilirii câtorva elemente fundamentale, necesare analizei. În cartea mea *Arce Stilistice* am propus, pentru stabilirea stilului unei opere de artă, să se ţină seama că o operă de artă vizuală are mai multe paliere de detaliere care, mergând în ordine descrescătoare, sunt:

1. Volumetria generală şi spaţiul arhitectural creat (în cazul arhitecturii) şi schema compoziţională (în cazul picturii şi sculpturii), precum şi dominanta cromatică.

2. Elementele morfologice.

---

[1] Dan Păcurariu, *Arce Stilistice*, Editura Albatros, Bucureşti, 1987; Dan Păcurariu, *Despre stil, estetica formei şi ideologie*, în *Comunicările „Hyperion" 4*, Bucureşti, 1995 şi Dan Păcurariu, *Arhitectura contemporană şi celelalte arte*, Editura Pontica, Constanţa, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

3. Detaliile.

Lema 1: Voi numi *elemente morfologice*, în cadrul operei de artă (vizuală), acele elemente formale inferioare, ca dimensiuni, şi ca rol vizual compoziției generale volumetrice (în arhitectură) şi schemei compoziționale (în artele plastice), superioare ca dimensiuni şi ca rol vizual elementelor de detaliu.

Lema 2: Elementele morfologice se grupează în ceea ce voi numi *sistem morfologic* al unei anumite opere de artă (vizuală), acesta fiind palierul mediu de detaliere al unei opere de artă (vizuală), inferior formelor şi volumelor mari, care alcătuiesc volumetria de ansamblu şi definesc un anumit spațiu arhitectural (în arhitectură) sau schemei generale compoziționale (în arhitectură ca şi în artele plastice figurative sau abstracte).

Definiție: Numim „stil" o sumă de elemente morfologice, identice sau asemănătoare, ce au ca rezultat gruparea operelor de artă în familii. Aceste elemente morfologice se asamblează în formațiuni sintactice (volumetrie, scheme compoziționale diferite).

Voi arăta în cele ce urmează, prin demonstrație directă şi demonstrație reciprocă, valabilitatea următoarei *Propoziții*: Pentru definirea stilului unei opere de artă vizuală, hotărâtor este sistemul morfologic.

Demonstrație directă: Fie două clădiri cu volumetrii identice, şi anume două construcții paralelipipedice, cu acoperişuri în două ape, fără nici un fel de alt element constructiv care să anime fațadele. După cum se poate uşor observa, combinația de volume geometrice elementare (paralelipiped + prismă triunghiulară) este departe de a avea o semnificație stilistică; oriunde şi în orice epocă putem găsi exemple de clădiri cu plan dreptunghiular şi având acoperiş în două ape. La prima dintre aceste clădiri aplicăm elementele morfologice ale ordinului doric. La a doua clădire aplicăm un set de elemente morfologice diferit (cel gotic). Rezultă, aşadar, două construcții de stiluri, evident, diferite. Putem trage acum concluzia că două clădiri cu volumetrii identice, dar având sisteme morfologice diferite, au stiluri diferite. După demonstrația directă, iată şi *demonstrația reciprocă*: fie două clădiri cu volumetrii diferite, prima tot de forma unui paralelipiped având un acoperiş cu două ape, cea de-a doua cu corpul principal cilindric, deasupra căruia se află un acoperiş conic. Aplicând, în ambele cazuri, sistemul morfologic al ordinului doric grec, rezultă două clădiri care, evident, au acelaşi stil, doar că avem de-a face cu organizări diferite planimetrice şi, implicit, volumetrice: prima este o construcție peripteră, cea de-a doua una monopteră (un *tholos*). Putem

Scanned with OKEN Scanner

spune deci că două construcții cu volumetrii diferite dar cu același sistem morfologic au același stil. Sistemul morfologic este hotărâtor în stabilirea stilului, *q.e.d.*

Așadar, pentru stabilirea stilului unei clădiri, elementul spațial-volumetric este, în mod neîndoielnic, important, dar decisivă este interpretarea palierului mediu, cel al elementului de morfologie artistică. Nu volumetria generală a clădirii (care este elementul ce dă imaginea însăși a obiectului de arhitectură) va caracteriza însă cel mai bine stilul respectivei clădiri, aceasta dând o imagine prea vagă și, prin urmare, nestilistică. Astfel, o clădire scundă, cu plan circular, formată din două anvelope cilindrice concentrice, poate fi și un templu monopter (templul zis „al Vestei" din Roma), dar și o clădire romanică (Domul vechi din Brescia, bisericile San Lorenzo din Mantova și Sainte-Croix din Quimperlé, biserica de la Neuvy-Saint-Sépulchre etc.). Putem observa totodată că două clădiri cu planuri și volume diferite – Parthenonul din Atena și *tholos*-ul de la Delfi – aparțin stilului grecesc antic (mai mult chiar, aceluiași ordin, cel doric), cu toate că una are un volum prismatic, iar cealaltă un volum cilindric. Astfel, am tras concluzia că sistemul morfologic este cel care condiționează stilul unei clădiri.

Într-un mod asemănător se poate face demonstrația pentru o artă figurativă, bunăoară pictura: Două tablouri realizate după o schemă compozițională asemănătoare, dar pictate în epoci diferite (unul, să spunem, din secolul al XV-lea și altul din secolul al XIX-lea) au, în mod evident, trăsături diferite, ce țin de epoca în care au fost produse (nu au același stil). O schemă compozițională unică, să spunem o *Bunavestire*, cu Sfânta Fecioară în dreapta, arhanghelul Gavriil în stânga (presupunem că personajele au, invariabil, aceeași atitudine generală), interior de o anumită factură (cu o deschidere spre peisaj în zona centrală) va fi pictată diferit – în ceea ce privește conformația figurilor, a îmbrăcămintii, a decorației camerei, a configurației peisajelor – de un pictor quattrocentesc, cinquecentesc, de unul gotic italian, altul flamand, altul german, de un artist baroc etc.

Invers, două tablouri pictate de același pictor, în aceeași perioadă de creație, dar după scheme compoziționale diferite (de exemplu, un peisaj și un portret, ambele pictate de Rembrandt) au evident trăsături comune fiind produse ale aceleiași minți, realizate cu aceeași mână, au același stil.

Corolar. Pentru definirea unui stil se iau în considerare elementele formale ale operelor de artă vizuală. *Stilul este o categorie exclusiv formală.*

Scanned with OKEN Scanner

În cazul operelor ce utilizează două sau mai multe sisteme morfologice diferite, stilul este dat de sistemul morfologic cantitativ preponderent.

2. OBSEVAŢII ŞI DELIMITĂRI ÎN CEEA CE PRIVEŞTE CONCEPTUL DE STIL ÎN ARTELE VIZUALE. DESPRE ARCE STILISTICE. DESPRE CONCEPTUL DE STIL ÎN ARTELE NEVIZUALE. DEFINIREA CONCEPTULUI DE CURENT

Asupra lucrurilor arătate mai sus se cuvin a mai fi făcute câteva precizări importante:

1) Stilul este o categorie elastică. Astfel, numim „stil" şi caracteristicile formale ale fiecărei lucrări artistice, şi maniera individuală a unui anumit pictor, sculptor, scriitor sau arhitect („*le style c'est l'homme*") şi, mai mult decât atât, maniera ce caracterizează diferitele perioade de creaţie ale unui anumit artist, sau chiar caracteristicile formale ale fiecărei lucrări artistice luate în parte. De asemenea, numim „stil" şi maniera de lucru a mai multor artişti, dintr-o anumită zonă geografică şi dintr-o perioadă mai mult sau mai puţin restrânsă, de exemplu a artiştilor din centrul Italiei de pe la 1480–1520 – pictorii Leonardo da Vinci, Perugino, Rafael, Michelangelo, Andrea del Sarto, Correggio, Pontormo, Parmigianino, arhitecţii Bramante, Peruzzi, Antonio da Sangallo cel tânăr etc. Fiindcă elementele morfologice asemănătoare din lucrările artiştilor mai sus menţionaţi sunt mai multe şi mai importante decât cele care le deosebesc. Extinzând aria de observaţie, putem folosi termenul de „stil" pentru ansamblul artei Renaşterii (şi chiar a Barocului, care, folosind acelaşi sistem morfologic, este o continuare a Renaşterii) din Italia. Şi, la limita superioară a termenului de „stil", putem vorbi de „stilul" unei Renaşterii europene, indiferent dacă este vorba de artişti sau opere de artă din Italia, Franţa, Germania, Ţările de Jos, Spania sau Anglia. Această elasticitate este generată de faptul că, în definiţia stilului, am introdus, în mod intenţionat, doi termeni de un relativ echivoc. Astfel, termenul de „familie" de opere de artă implică nişte accepţiuni mai largi ori mai restrânse (la fel ca şi în cazul unei familii formate din persoane) în funcţie de necesităţi. Tot astfel, termenul de „asemănătoare", cu privire la sistemele morfologice, conduce la posibilitatea extinderii ori, dimpotrivă, restrângerii „familiei" amintite mai sus. De regulă, folosim termenul de „stil" în înţelesul unei anumite diviziuni formale şi didactice fundamentale

Scanned with OKEN Scanner

în cadrul studiului istoric al disciplinelor artistice; astfel, vorbim despre „stilul gotic", la modul general, referindu-ne la fenomenul artistic, în primul rând arhitectural, născut în Franța spre mijlocul secolului al XII-lea prin evoluția internă a stilului Romanic, răspândit în Europa Apuseană şi încheiat, în cazul Italiei, în secolul al XV-lea, iar în restul zonelor de manifestare în veacul următor. Aceasta ar fi accepțiunea de bază. În cazul când dorim să procedăm la studiul mai amănunțit al acestui fenomen artistic, putem, după ce stabilim de la început ariile succesive de restrângere, să luăm în discuție subdiviziunile acestuia (adică variațiile relativ minore ale aceluiaşi sistem morfologic) şi să utilizăm formule de genul „stil Gotic francez" sau „stil Gotic italian", ori, în cadrul primului, de „stil Gotic rayonnant" sau de „stil Gotic flamboyant", de „stilul Gotic rayonnant din Normandia", ba chiar şi de „stilul Catedralei din Amiens", toate acestea în înțelesul unor substiluri, de fragmente ale unui întreg. Fără îndoială, există aici o ambiguitate inerentă, cauzată, pe de-o parte de modul în care a fost enunțată definiția conceptului de „stil", enunț dictat de variațiile minore ale sistemului morfologic, datorate evoluțiilor istorice, factorilor geografici sau chiar individualității fiecărui artist, dar şi de tradiția utilizării acestui termen în înțelesuri destul de variate, explicabile prin faptul că respectivul concept poate fi folosit ca un instrument de lucru util în cadrul studiului naturii şi evoluției unui fenomen artistic la paliere diferite de detaliere, pe baza unui principiu unic, şi anume cel formal. Apoi, trebuie semnalat şi faptul că, în cadrul unui anumit sistem morfologic, elementele componente se grupează în combinații sintactice (scheme compoziționale, volumetrii) aproape nelimitate şi foarte variate, ceea ce duce, fără îndoială, la necesitatea unei abordări mai elastice a conceptului de „stil".

Se manifestă, totuşi, destul de frecvent, atât tendința de a reduce conceptul de stil până la identificarea lui cu artistul însuşi, cât şi cea opusă, la fel de abuzivă, de hipertrofiere a unor stiluri precum Goticul ori Barocul, datorită unor ambiguități terminologice la care mă voi referi mai departe. Aceste poziții nu pot fi decât artificiale şi confuze şi este semnificativă în acest sens opinia lui René Wellek (exprimată, e drept, doar pentru literatură, dar care îşi păstrează valabilitatea şi în cazul altor arte): „În favoarea individualității se poate aduce şi un alt argument: încercările de a găsi legi generale în literatură au eşuat întotdeauna. (...) În vreme ce fizica ar realiza cel mai mare triumf dacă ar găsi vreo teorie generală care să reducă la o singură formulă electricitatea şi căldura, gravitația şi lumina, nu se poate concepe nici o lege generală care să rezolve problemele cercetării literare; cu cât va fi mai generală, cu atât va

Scanned with OKEN Scanner

părea mai abstractă şi, prin urmare, mai găunoasă; cu atât mai mult obiectul concret al operei literare va scăpa înţelegerii noastre"[2]. Între cele două extreme (aceea a „legilor generale" în artă şi aceea potrivit căreia „*le style c'est l'homme*") există poziţii moderate, care sunt, oricum, mai apropiate de realitate, ele tinzând să selecteze caracteristicile comune şi, bineînţeles, reprezentative, ale diferitelor opere artistice, caracteristici care, însumate, definesc trăsăturile de bază ale unui anumit „stil".

2) Stilurile sunt, frecvent, categorii didactice. Cel puţin, până la începutul secolului al XIX-lea – adică până când dispar „stilurile internaţionale" şi apar „stilurile alternative" sau „simultane" (ultimele putând să se dezvolte pe baza unor programe teoretice sau a unor opere-etalon), marile stiluri – Romanicul, Goticul, Renaşterea, Barocul – au cunoscut delimitările şi definirile hotărâtoare mult după ce ele încetaseră să existe. Împărţirea istoriei artelor în etapele menţionate mai înainte este, în general, un produs al istoriografiei artistice din secolul al XIX-lea. Pentru un pictor, un sculptor sau un arhitect italian de la sfârşitul Manierismului nu existau de fapt un „Romanic" un „Gotic" sau o „Renaştere", ci un singur mod de exprimare artistică, pe care aceştia îl deprindeau de la maeştrii lor şi îl transmiteau, la rândul lor, elevilor, evoluţia internă a stilului producându-se lent şi natural, fără un program prestabilit. Schimbările de sistem morfologic (aşa cum s-a întâmplat la trecerea de la Gotic la Renaştere) au avut loc relativ rapid atunci când sistemul morfologic vechi ajunsese la limita posibilităţilor de expresie.

3) Nu există opere artistice care să se încadreze perfect într-un anumit stil. Aceasta, pe de o parte, pentru că, de regulă, un artist nu realizează o lucrare cu scopul deliberat de a o încadra într-o anumită mişcare, iar clasificările şi terminologiile se stabilesc, în general, la un timp oarecare după ce se creează mai multe opere, nu pe baza câtorva creaţii-etalon, ci ţinând seama de mai multe opere, care întrunesc, în viziunea exegeţilor, caracteristici comune, ce le apropie şi le fac să devină un fel de familie, deosebită de alte familii, având şi ele elemente şi trăsături comune. Pe de altă parte, se ştie, orice stil cuprinde şi aspecte şi tendinţe divergente, excepţii de la propriile sale reguli. Michelangelo şi Rafael sunt, fără îndoială, diferiţi ca manieră şi ca personalitate, dar ceea ce au comun este, evident, mult mai important decât ceea ce îi desparte. În cartea sa *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Heinrich Wölfflin scrie următoarele: „Ludwig Richter povesteşte în *Memoriile* sale că în tinereţea

[2] René Welek, Austin Warren, *Teoria Literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 40-41.

Scanned with OKEN Scanner

sa, în timpul unei călătorii la Tivoli, a decis, împreună cu trei colegi, să picteze un fragment de peisaj, fiecare din ei fiind ferm hotărât să nu se îndepărteze de natură «nici cât un fir de păr». Şi, deşi modelul a fost acelaşi şi fiecare încercare cu întreaga sa capacitate să redea strict ceea ce vedea, au rezultat totuşi patru imagini diferite, tot atât de diferite ca şi personalitățile celor patru pictori"[3]. Acelaşi lucru se poate spune şi despre marea familie a compozitorilor romantici şi este suficient să-i numim pe Berlioz, Liszt, Schumann, Chopin, sau Wagner, toți romantici în esență şi totuşi atât de diferiți între ei. La fel se poate afirma în ceea ce priveşte literatura, gândindu-ne la mari poeți romantici precum Lamartine, Victor Hugo, Alfred de Vigny, Musset, Byron, Shelley, Keats, Puşkin, Lermontov, Poe, Leopardi, Heine şi Eminescu, deosebiți ca structură, cu tendințe vizibile, la unii dintre ei, de desprindere chiar din albia mişcării artistice pe care au ilustrat-o. Totodată, au loc frecvente suprapuneri, trecerile de la un stil la altul fiind deseori neclar diferențiate, existând dese interrelaționări între diferite şcoli şi tendințe, manifestându-se curent fenomene de stagnare sau de regres.

Există mulți creatori a căror încadrare într-un stil este foarte dificilă. Nu este cazul numai al personalităților de geniu, greu de cuprins în canoanele rigide ale unui stil sau altul, dar şi al unor artişti de mai mică importanță, extrem de originali însă, ca de pildă pictorul flamand Antoine Wiertz. Alții sunt încadrați când într-un stil, când în altul, ca, de exemplu, Manet, pe care un Michel Ragon îl consideră fie impresionist, fie realist[4], sau Millet, apreciat a fi realist sau romantic. În fine, există tendința de a aduna mulți „independenți" – fiecare cu caracteristici aparte – într-o mişcare artistică având caracteristici confuze, încadrare pe care o cunosc artişti precum Cézanne, Gauguin şi Van Gogh, grupați în ceea ce se numeşte de obicei „reacția împotriva impresionismului".

4) Putem identifica mai multe stiluri consecutive care preiau un sistem morfologic (deci elementul decisiv în stabilirea configurației stilistice) şi îl dezvoltă, îmbogățindu-l până la epuizarea posibilităților sale expresive. Uzarea unui sistem morfologic se face, de regulă, în cazul artei occidentale, de-a lungul a trei-patru stiluri obişnuite, şi are loc după un algoritm ce va fi enunțat mai jos. Am numit întreaga desfăşurare a unui sistem de forme, de la faza incipientă până la cea finală, ARC STILISTIC[5].

---

[3] Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1968, p. 19.

[4] Michel Ragon, *Peinture-sculpture-architecture*, Éditions de la Grange-Batelière, Paris, Éditions René Kister, Geneve, 1962, p. 29 şi p. 206.

[5] Dan Păcurariu, *Arce Stilistice*.

Scanned with OKEN Scanner

Caracteristicile generale după care se consumă arcele stilistice au fost sistematizate de mine astfel:

1. Fiecare arc dezvoltă o aceeaşi categorie de forme (acelaşi sistem morfologic), începutul fiind caracterizat prin simplitate formală, iar sfârşitul prin complexitate.

2. Procesul evolutiv al fiecărui arc este lent.

3. Trecerea de la un arc la altul este mult mai rapidă decât procesul de dezvoltare.

4. Începutul unui nou arc este marcat fie prin schimbarea completă a întregului sistem de forme, fie prin reluarea unor limbaje de bază în opere simple şi statice.

5. Între stratul formal şi cel ideatic al operei artistice are loc un decalaj, în sensul că tematica rămâne, de multe ori, cea cultivată în stilul sau arcul stilistic precedent.

6. Fiecărui arc stilistic i se poate aplica schema de caracteristici contrare propusă de Heinrich Wölfflin: începutul fiecărui arc va fi marcat de opere liniare, plane, tectonice, multiple şi cu claritate absolută, iar sfârşitul de opere picturale, profunde, atectonice, unitare şi cu claritate relativă.

7. Cu cât sunt mai apropiate de epoca noastră, arcele au o viaţă mai scurtă.

8. Trecerile de la un arc la altul sunt cu atât mai bruşte cu cât ele sunt mai scurte.

9. În fazele de început şi de încheiere, arcele prezintă o estompare a stilului individual. Individualităţile artistice se manifestă cel mai puternic în etapele de mijloc.

10. Începutul arcelor este caracterizat prin opere statice, iar finalul prin opere dinamice, sub aspectul schemei compoziţionale şi al tratării de detaliu.

Corolar. Conceptul de *arc stilistic* nu este doar o inovaţie terminologică. E vorba aici de surprinderea unui fenomen important, acela de pendulare, în anumite condiţii, între polii opuşi – simplitate şi staticitate, respectiv complexitate şi dinamicitate – şi aceasta nu în cadrul unui stil, ci în cadrul unui grup de stiluri pe care l-am numit *arc*.

Condiţii de apariţie a fenomenului. Acest fenomen pulsatoriu ia naştere, în principal, datorită încărcăturii simbolice extraartistice conferite în anumite epoci şi zone de civilizaţie operei de artă vizuală. Atunci când simbolistica este mare (arta bizantină, cea islamică, extrem-orientală, din America Precolumbiană etc.), fenomenul nu se produce. Cu cât simbolistica extraartistică scade în intensitate, oscilaţia se produce din ce în ce mai rapid. De asemenea, sistemul de forme trebuie să fie suficient de evoluat şi de complex (formele nu trebuie să fie atât de simple încât să rămână

Scanned with OKEN Scanner

nestilistice), iar din exterior influențele să fie sub un anumit nivel; peste acesta, factorii externi vor modifica structura morfologică a sistemului sau vor crea sisteme alternative cu morfologie proprie (cazul artei secolului al XX-lea). Conceptul de „arc stilistic" înseamnă, de fapt, evoluția unui sistem morfologic după un anumit algoritm şi nu mă refer doar la evoluția firească a sistemelor particulare de forme, fenomen care se înscrie pe linia normală a evoluției întregii naturi şi care a fost sesizat şi interpretat în multe lucrări, în *Viața formelor* a lui Henri Focillon, de exemplu, şi, de fapt, în mai toate analizele istorico-comparative ale artelor vizuale. Am identificat astfel trei arce stilistice succesive. Primul, cu originile în arta greacă arhaică şi încheiat odată cu sfârşitul Antichității târzii greco-romane. Următorul, care-şi află începuturile în feudalismul incipient şi în primele secole ale creştinismului, devenit religie oficială în statele şi formațiunile statale europene, arc care durează până la dispariția sistemului de forme gotic. Cel de-al treilea, care debutează odată cu primele manifestări ale Renaşterii şi se încheie odată cu ultimele manifestări ale Barocului târziu. De fapt, conceptul de „arc stilistic" poate fi privit drept extensia maximă posibilă a termenului de „stil", adică drept desfăşurarea completă sub aspect istoric a unui anumit sistem morfologic, în evoluția sa datorată factorilor interni sau externi, până la epuizarea capacităților sale de expresie. De asemenea, am semnalat şi un arc stilistic difuz, eclectic, al stilurilor „neo", care prezintă particularitatea că dezvoltarea de la simplu la complex nu se produce în cadrul unui sistem morfologic, ci a mai multor sisteme alternative. Succesiunea arcelor stilistice este datorată atât suprasaturării sistemelor morfologice, în desfăşurarea lor, dar şi unor cauze mai profunde şi mai generale, de natură socială, economică, etnică şi general-culturală. Astfel, începutul arcului Antichității clasice este determinat de stabilirea, în sudul Peninsulei Balcanice, a populațiilor doriene, de etnogeneza greacă şi de organizarea socială, politică şi administrativă a societății greceşti, de trecerea la epoca fierului şi de constituirea panteonului sincretic politeist elen. Trecerea de la arcul stilistic al Antichității la cel al Evului Mediu a fost epoca în care societatea a cunoscut ample schimbări de natură etnică (încheierea ciclului de existență al popoarelor antice, precum cel roman, şi începutul procesului de etnogeneză al popoarelor moderne), economico-sociale (destrămarea relațiilor de producție bazate pe sclavaj sau, în alte cazuri, ale celor specifice comunei primitive şi închegarea celor specific feudale, proces care a durat mai multe secole) şi cultural-religioase (apariția şi răspândirea religiei creştine). Debutul arcului renascentist este determinat şi de apariția primelor forme de manifestare

Scanned with OKEN Scanner

ale capitalismului şi de ascensiunea burgheziei, dar şi de progresul evident al ştiinţelor şi al tehnologiei. În fine, cel de-al patrulea arc, cel difuz, are drept factori cauzali importanţi începutul Revoluţiei industriale şi amplele transformări sociale pe care aceasta le-a generat în cadrul societăţii, precum şi destrămarea progresivă a sistemului feudal.

Modelul arcelor stilistice explică filiaţiile care au loc în cadrul apariţiei, dezvoltării şi succesiunii stilurilor, aşa cum se întâmplă, de exemplu, în cazul stilului Romanic şi al celui Gotic; cel de-al doilea este derivatul direct al primului, dar apariţia unor elemente constructiv-plastice fundamentale în cadrul sistemului morfologic, aşa cum sunt arcul frânt şi bolta pe ogive, a dus la dezvoltarea unei forme de expresie artistică relativ distinctă; recunoaştem ascendenţa romanică a Goticului, dar, în acelaşi timp, trebuie să admitem că sistemul morfologic original a suferit transformări importante, care pot justifica luarea în considerare a fenomenului artistic bazat pe acesta drept un stil separat. Altfel spus, Goticul poate fi considerat fie o dezvoltare a Romanicului (de fapt, etapa culminantă de evoluţie a acestuia), fie un stil separat în cadrul aceluiaşi arc stilistic cu arta Romanică. Tot acelaşi lucru şi în ceea ce priveşte arta Renaşterii şi cea a Barocului: ne-am obişnuit să privim Renaşterea ca începând în primele decenii ale secolului al XV-lea în Italia, odată cu elaborarea unui sistem de forme derivat din cel al Antichităţii greco-romane, sfârşindu-se pe la 1600 şi fiind împărţită (absolut convenţional şi didactic) într-o Renaştere incipientă (până pe la 1470–1480), urmată de o perioadă de apogeu (aproximativ 1470–1480 până pe la 1525–1530) şi de o alta, numită generic „Manierism", care durează până pe la 1590–1600. De regulă, se consideră că, odată cu începutul secolului al XVII-lea, Renaşterea este înlocuită în Europa occidentală de stilul Baroc. Evident, Barocul se bazează pe sistemul morfologic al Antichităţii clasice, sistem care, însă, a suferit modificări inerente de-a lungul celor aproape două sute de ani cât a stat ca bază stilului Renaşterii. Nimeni nu poate spune cu precizie când se termină Manierismul ca etapă ultimă a Renaşterii şi când începe Barocul. Găsim elemente care anunţă arta barocă în operele lui Michelangelo, Correggio, Lotto, Pontormo, Parmigianino, Perruzzi, Vignola, Tintoretto, Veronese, Palladio ş.a. De fapt, arhitectura, pictura şi sculptura, cu începere din Renaşterea primelor decenii ale Quattrocento-ului până la ultimele manifestări ale Barocului târziu din secolul al XVIII-lea, reprezintă evoluţia continuă a unui sistem morfologic (adică reprezintă un arc stilistic). În cadrul acestuia, vom putea opera delimitări diverse: fie să considerăm Renaşterea doar perioada de până pe la 1520–1530, privind

Scanned with OKEN Scanner

Manierismul şi Barocul drept două stiluri separate (ori drept un singur stil), fie să numim „Renaştere" întregul arc, de la începutul secolului al XV-lea până la sfârşitul celui de-al XVIII-lea ş.a.m.d.

Cel mai bine ar fi, cred, a se proceda în felul următor: în cadrul manifestărilor artistice ale artelor vizuale din zonele şi perioadele istorice în care nu apar dezvoltări de tip arc, aşa cum este cazul artei antice egiptene sau mesopotamiene, artei bizantine, a celor hinduse, islamice, extrem-orientale, americane precolumbiene etc., termenul de stil să fie în totalitate acoperitor, cunoscând nuanţări în funcţie de variaţiile regionale ale acestor manifestări sau de micile modificări în timp ale respectivelor sisteme morfologice. Pentru cazurile când evoluţia este de tip arc, termenul de stil ar trebui să cunoască o accepţiune ceva mai restrânsă, având, de fapt, înţelesul unor etape de dezvoltare ale unui anumit arc stilistic, termenul acesta preluând conotaţiile celui de „stil". În aceste cazuri, „stilurile" ar reprezenta vârstele succesive ale aceluiaşi arc stilistic, după cum termenii de „copilărie", „tinereţe", „maturitate" şi „bătrâneţe" înseamnă etape diferite ale existenţei aceleiaşi persoane. Astfel, arta paleocreştină, cea carolingiană şi apoi cea romanică şi cea gotică ar însemna vârstele succesive ale arcului stilistic medieval, pe când cea renascentistă (cu etapele sale de Renaştere incipientă, Renaştere la apogeu şi Manierism) şi cea barocă ar reprezenta vârstele succesive ale arcului stilistic renascentist. Evident, delimitările interne în cadrul arcelor sunt mai mult sau mai puţin relative şi convenţionale; nu putem spune, de exemplu, cu precizie, când se termină Manierismul şi când începe Barocul, după cum nu putem spune precis când se termină maturitatea unui individ şi când îi începe bătrâneţea.

Dacă atari determinări stilistice puteau fi făcute cu o oarecare precizie pentru arta Antichităţii sau pentru cea medievală, pentru arta Renaşterii sau pentru cea barocă, ele nu mai pot fi realizate în nici un caz cu aceeaşi acurateţe în ceea ce priveşte arta secolului nostru. După expirarea a ceea ce am numit *arcul difuz al stilurilor neo*, urmează o perioadă de pluralitate a limbajelor artistice necunoscută până atunci. Dacă stilul gotic sau cel al Renaşterii au fost „stiluri internaţionale" în epocile respective, posibilitatea apariţiei unor lucrări hibride existând la trecerea de la un stil la altul (şi în special de la un arc la altul), mai târziu, în secolele XVIII–XIX, la alcătuirea unor *revival*-uri, arta secolului al XX-lea dovedeşte posibilitatea existenţei simultane a unor stiluri total diferite şi chiar tendinţa tot mai accentuată a multor artişti de a-şi elabora propriul limbaj stilistic cu o cât mai mare autonomie. Acest fenomen se datorează, în opinia mea, următoarelor cauze:

Scanned with OKEN Scanner

a) Creşterea exponenţială a nivelului tehnologic şi ştiinţific al societăţii, cu posibilităţi concrete de exprimare adecvată pe tărâm artistic şi, în particular, pe cel al artelor vizuale.

b) Dezvoltarea corespunzătoare a sectorului informaţional, aceasta având o importanţă capitală în cunoaşterea modalităţilor artistice din zone de civilizaţie până atunci greu sau imposibil de contactat, ca şi în schimbul rapid de cunoştinţe şi de opinii în domeniul esteticii sau al modalităţilor tehnice de realizare a lucrărilor de artă din zone foarte îndepărtate şi extrem de diferite.

c) Menţinerea simbolisticii extraartistice între anumite limite. Astfel, o piramidă era, în primul rând, un *simbol extraartistic*, la fel ca un templu budist sau un edificiu bizantin, la care încărcătura simbolică (religioasă) este fundamentală şi transcede valorile estetice. Scăderea simbolisticii sub un anumit nivel eliberează autorul de anumite impuneri extraartistice vizând conformaţia de ansamblu a compoziţiei şi sistemul de forme, dar face să dispară şi oscilaţia între cei doi poli, simplitate şi staticitate, respectiv complexitate şi dinamicitate, care caracterizează dezvoltările de tip arc stilistic în cadrul istoriei artelor vizuale. Limitarea simbolisticii extraartistice se produce în cazul artelor plastice din secolele XIX şi XX, când primează în mod clar criteriul estetic, sau în arhitectura din aceeaşi perioadă, când fundamental este cel funcţional, şi face ca oscilaţia stilistică să nu se mai producă. De asemenea, o simbolistică extraartistică mare duce, în mod inerent, tot la o absenţă a fenomenului oscilatoriu. Deci, scăderea simbolisticii extraartistice sub un anumit nivel de referinţă duce la apariţia fenomenului de oscilaţie, care oscilaţie îşi scurtează perioada pe măsură ce simbolistica extraartistică scade în continuare, urmând ca, sub un nivel limită inferior al acesteia, oscilaţia să înceteze.

5) Datorită naturii specifice a fiecărei arte şi a modului particular în care fiecare dintre ele ajunge să fie receptată (diferite canale senzoriale şi modalităţi de decodificare a informaţiei) este firesc ca fiecare dintre ele să aibă propria sa terminologie, propria sa individualitate stilistică şi propriul ritm de dezvoltare. În anumite arte, cu grad de conotativitate mai mic, mai vagi din punctul de vedere al posibilităţilor de evocare directă a unor anumite idei sau imagini (muzica pură, literatura lirică), termeni mai generali, precum „Clasicism" sau „Romantism" pot fi folosiţi în înţelesul unor stiluri propriu-zise, fiindcă aici şi „sistemul morfologic" este relativ mai greu de identificat în maniera unor seturi bine închegate de forme. În artele cu grad de conotativitate mare, care oferă un număr sporit de

Scanned with OKEN Scanner

informații directe, termenii de „Clasicism" şi „Romantism" au o semnificație suprastilistică, în particular, cel de „Clasicism" putând desemna, o artă care foloseşte în cantitate preponderentă sistemul morfologic al antichității greco-romane. Asistăm însă, în continuare, la folosirea într-un mod naiv sau voit prețios a unor termeni specifici unei anumite arte în alte arte, creându-se confuzii grave, ori paralelisme mai mult decât deplasate între o artă şi alta. „Clasicism în muzică, arată René Wellek şi Austin Warren, înseamnă ceva foarte diferit de Clasicism în literatură, pentru simplul motiv că muzica adevărată a antichității (cu excepția câtorva fragmente) ne este necunoscută, astfel că ea n-a putut influența evoluția muzicii în felul în care literatura a fost influențată de preceptele şi practica antichității"[6]. „Clasicism" în muzică înseamnă un anumit tip de melodie, armonie şi orchestrație, fără vreo legătură cu arta Antichității clasice, sobrietate, respectarea formelor muzicale fixe (simfonie, sonată, concert instrumental) şi reprezintă stilul muzicii europene aproximativ de la mijlocul secolului al XVIII-lea şi până în primul deceniu al secolului al XIX-lea, în timp ce „Clasicism" într-o artă vizuală – arhitectură, să spunem – înseamnă folosirea sistemului de forme al Antichității clasice; lucrul acesta se produce atât în arhitectura greacă şi în cea romană dar şi în cea a Renaşterii, Manierismului, Barocului, Neoclasicismului, şi, parțial, în cea a Artei 1900 şi a anumitor forme de Post-Modernism istoricist. În literatură, romanul de mistere englez din secolul al XVIII-lea (*The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe sau *The Castle of Otranto* de Horace Walpole) este numit „gotic", extinzându-se în mod nepermis termenul stilistic consacrat din istoria artelor vizuale.

Literatura „barocă" este „barocă" doar din punct de vedere cronologic, fiind aproximativ simultană cu Barocul propriu-zis din artele vizuale, în rest neexistând vreo asemănare (şi nici neputând să existe, datorită naturii total diferite a celor două arte) între literatura lui Edmund Spenser, Luis de Góngora, Baltasar Gracián, Agrippa d'Aubigné, Honoré d'Urfé, Théophile de Viau, Giambattista Marino, John Milton, John Donne şi arhitectura lui Giovanni Lorenzo Bernini, Francesco Borromini, Carlo Rainaldi, Baldasare Longhena, Guarino Guarini, François Mansart, Louis Le Vau, Jules Hardouin-Mansart, Christopher Wren, John Vanbrugh, Balthasar Neumann, Fischer von Erlach, Jakob Prandtauer sau Lukas von Hildebrandt. De altminteri, folosirea termenului de „Baroc" în literatură

---

[6] *Ibidem*, p. 175. V. şi Dan Păcurariu, *O teorie funcțional-morfologică a Modernismului şi a Post-Modernismului*, în *Comunicările „Hyperion"*, 3, Editura Hyperion XXI, Bucureşti, 1994.

Scanned with OKEN Scanner

apare târziu, după Primul Război Mondial, atunci când folosirea acestui termen în istoria artelor vizuale era pe deplin consacrată.

Termenii de „literatură a Barocului" sau de „muzică a Barocului" (pentru muzica pre-clasică – dintre aproximativ 1600 şi 1750) sunt, în lumina celor arătate aici, mult mai convenabili. Confuzia este sporită şi de faptul că, frecvent, stilul este definit în literatură şi, sau în special, prin tematică şi nu prin forma literară propriu-zisă. În estetica şi teoria literară nu se procedează cu consecvenţă, ci se îmbină, fără vreo regulă oarecare, cele două metode, adică stilul este de definit uneori pe baza elementelor formale şi, alteori (şi nimeni nu ştie când şi de ce se procedează aşa şi se abandonează cealaltă metodă), pe baza elementelor de tematică. „Meditaţia", se spune, „este o temă romantică". Dar oare clasicii sau cei din Renaştere nu meditau şi ei? Şi dacă da, cum se răsfrânge această meditaţie asupra textului literar? Ni se spune că există şi teme „baroce" în literatură (tema „esteticii urâtului", care, e drept, apare şi în pictura lui Caravaggio, Ribera, Murillo, Velázquez sau Georges de La Tour, dar şi în pictura şi literatura medievală, sau în pictura şi literatura realistă sau naturalistă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea). Dar nu este mai bine, tocmai spre a încerca să stabilim în mod corect, raţional, paralelisme între arte (atât cât se pot face) să considerăm în toate artele stilul ca o categorie formală? Ar fi corect oare să definim în pictură stilurile pe baza temelor predilecte ale unuia sau altuia, dintre artişti? Peisagiştii să fie exponenţii unui stil, pictorii de gen ai altuia, portretiştii ai celui de-al treilea, pictorii de scene religioase ai celui de-al patrulea ş.a.m.d. De aici rezultă, cred, în literatură, discuţii nesfârşite asupra diferiţilor scriitori. Boccaccio e reprezentativ pentru arta medievală sau pentru Renaştere? Dar exista oare Renaşterea pe la mijlocul secolului al XIV-lea, când a fost scris *Decameronul*? La fel şi pentru Chaucer. Exista Renaştere în Anglia înainte de 1400? Evident că nu. Jean-Jacques Rousseau este „clasic" sau „romantic"? Şi în artele nevizuale (literatura şi muzica) stilul ar trebui să fie definit exclusiv pe baza elementelor de formă artistică, iar pentru o cât mai bună caracterizare estetică, dar şi din necesităţi de stabilire a periodizărilor, să se folosească, aşa cum voi arăta mai departe, termenul de „curent".

Cauza principală care duce la asemenea extrapolări şi paralelisme nejustificate este ignorarea unor principii logice fundamentale. La enunţarea unei definiţii (în cazul de faţă definiţia stilului baroc), trebuie formulate *genul proxim*, altfel spus clasa de noţiuni cu caracteristici comune cu ceea ce urmează a fi definit, şi *diferenţa specifică*, altfel spus ceea ce particularizează definitul în cadrul noţiunilor asemănătoare din

Scanned with OKEN Scanner

acelaşi gen proxim. Astfel, dacă vom formula o definiție a Barocului vom putea spune că Barocul este acel stil din artele vizuale bazat pe bogăție formală şi pe scheme de compoziție dinamice (*genul proxim*), care utilizează sistemul morfologic elaborat în perioada greco-romană (*diferența specifică*). Omiterea diferenței specifice este factorul care duce automat la alunecarea spre alte stiluri caracterizate de asemenea prin opulență, dinamicitate şi varietate: templul Horyuji din Nara, templul Brahmswara din Bhuvaneswar sau Angkor Vat din Cambodgia, templele precolumbiene de la Palenque, altarul lui Zeus din Pergam, Villa Adriana de la Tivoli, Sf. Vasile Blanjenîi din Moscova, San Marco din Veneția, Catedrala din Reims, palatul din Allhambra, „palatul" lui Ferdinand Cheval, Santa Maria della Salute din Venezia, Palatul de Justiție din Bruxelles, casa Milà din Barcelona, Opera din Sydney sau Neue Staatsgalerie din Stuttgart ş.a.m.d. reprezintă elemente componente ale aceluiaşi gen proxim caracterizat prin opulență, dinamicitate şi varietate. Dintre acestea, doar construcțiile elenistice, romane târzii şi baroce prezintă elemente comune şi anume folosirea aceloraşi sisteme morfologice. Se poate vedea că aplicarea mecanică şi abuzivă a „principiului" potrivit căruia stilurile caracterizate prin bogăție formală, dinamicitate şi varietate sunt în mod automat „baroce" poate duce la rezultate absurde. În acest fel, o construcție hindusă supraîncărcată, precum templul de la Bhuvaneswar, din India, ar fi mai apropiată de creațiile Barocului italian decât clădirile manieriste sau chiar decât cele aparținând unor şcoli baroce caracterizate printr-o relativă sobrietate ornamentală, cum sunt, bunăoară, cea franceză sau cea engleză.

Este evident că, după ce am definit Barocul în modul arătat mai sus, putem să restrângem aria cercetării pentru a analiza caracteristicile regionale ale acestui stil, sau modul în care el a evoluat. Astfel, numai creațiile baroce vor constitui de data aceasta genul proxim, iar diferențele specifice vor scoate în evidență caracteristicile dorite.

În această privință, referindu-se la acest fel de exagerări Philippe Minguet remarcă: „O lectură întâmplătoare m-a făcut să dau peste un Le Corbusier baroc [...] şi acolo era vorba tot de arhitectură, dar ce nu se poate barochiza? Nu numai pictura de azi cu «taşiştii» se pretează la aceasta, dar şi muzica, cea denumită odinioară clasică, iar de literatură, ce să mai vorbim! [...] A fost posibil, odinioară, ca Racine şi Shakespeare să fie puşi să se înfrunte, ca nişte rivali simbolici, astăzi sunt împăcați prin Baroc. Am fost antrenat, până la urmă, mult dincolo de granițele artei, de o filosofie barocă ce i se impută lui Descartes, de o teologie şi o

Scanned with OKEN Scanner

mistică, foarte barocă, se pare, ale lui Sfântul Ioan al Crucii purtat departe şi de secolul al XVIII-lea, deoarece rămâne, fără îndoială, destul Baroc de descoperit în pictura paleolitică, în ciudatele pietre adunate laolaltă de paleoantropieni"[7]. Asemenea exagerări şi extrapolări nejustificate la care se referă Minguet sunt favorizate, probabil şi de definiția – mult prea vagă – pe care Eugenio d'Ors o dă Barocului: „denumim *Clasicism* tendința spre supremația formelor care trag în jos şi *Baroc* cultul formelor care zboară"[8]. Pe lângă faptul că este destul de subiectivă, ea prezintă şi dezavantajul că poate fi aplicată oricărui stil din oricare parte a lumii; în acest fel, întreaga artă se scindează, practic, în Baroc şi ne-Baroc, sau, pentru a folosi terminologia lui Eugenio d'Ors, în Baroc şi Clasicism; dar este imposibil de presupus că întreaga varietate stilistică (rezultată de multe ori şi din faptul că unele zone, datorită izolării geografice, şi-au dezvoltat, în mod spontan şi independent, o artă profund originală) se reduce doar la o simplă polaritate, care nici măcar nu este determinantă pentru opera artistică, ținând de psihologia autorului. În plus, definiția exegetului spaniol are şi un alt punct slab şi anume recurgerea la imagini metaforice.

Dacă Barocul este acel stil din artele vizuale bazat pe bogăție formală şi pe scheme de compoziție dinamice care utilizează sistemul morfologic al Antichității greco-romane, înseamnă că fazele ultime ale arcelor incomplete greceşti şi romane pot fi caracterizate ca fiind „baroce" sau, în orice caz, ca având importante caracteristici baroce. Pentru mai multă claritate ar trebui spus că sfârşitul arcelor greceşti şi romane, precum şi a doua jumătate a arcului renascentist (Manierismul târziu, Barocul şi Rococo-ul) prezintă caracteristici asemănătoare şi de multe ori apar similitudini între ele, nu numai în ceea ce priveşte strict vocabularul folosit, ci şi, în linii mai mari, concepțiile spațiale şi volumetrice, o anumită înclinație scenografică etc. Nu sunt de părere însă că arta barocă s-a inspirat direct din creațiile aparținând sfârşitului arcului Antichității clasice. Mi se pare mult mai plauzibil ca sursa de inspirație să fie creațiile perioadelor timpurii şi de maturitate ale artei antice, iar însuşirea limbajului să se fi făcut în timpul Renaşterii incipiente (secolul al XIV-lea şi începutul secolului următor). După acest impuls, arta Renaşterii a parcurs traseul de îmbogățire a limbajului formal într-o relativă autonomie, asemă-

[7] Philippe Minguet, *Estetica Rococo*-ului, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973, p. 14.
[8] Eugenio d'Ors, *Trei ore în muzeul Prado. Barocul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 33.

Scanned with OKEN Scanner

nările evidente între palierele intermediare ale arcului renascentist şi ale arcului stilistic antic fiind cauzate probabil de moştenirea genetică, identică în cazul lor. În sprijinul acestei afirmații este şi faptul că, la mijlocul secolului al XVIII-lea, Europa, practic, a redescoperit arta Antichității, deşi întregul sistem formal al artei vest-europene de după secolul al XV-lea este solid ancorat în cel greco-roman. Impactul puternic pe care avea să-l producă redescoperirea artei antice şi care va avea ca urmare generarea unui nou arc stilistic – acesta cu stilul neoclasic, ca primă etapă – e provocat, în principal, de supraîncărcarea semantică a Barocului şi Rococo-ului, precum şi de descoperirile arheologice de la Pompei (pe la 1748) şi Herculanum (1709-1716 şi 1738-1765), de lucrările unor teoreticieni ai artei, precum Francesco Milizia sau Johann Joachim Winckelmann etc.

În general, unei arte cu cât este mai „abstractă", mai puțin „senzorială", cu cât oferă informații mai puține, lăsând mai mult imaginația receptorului să construiască imaginea artistică, sau, pentru a utiliza terminologia semioticii, cu cât este mai „conotativă", cu atât i se potrivesc mai bine termenii de „Clasicism" şi „Romantism" în înțelesul unor stiluri *stricto sensu.* Artele vizuale (cu precădere cele figurative) au, în general, o cantitate mai mare de conotații decât literatura. Dar acest lucru se petrece doar la nivelul descriptiv al literaturii, pentru că atunci când este vorba de redarea unor acțiuni ori a unor stări de spirit sau gânduri, literatura oferă posibilități net superioare de sugestie față de pictură, de exemplu. Astfel, artele cele mai conotative ar fi cele care îmbină acțiunea cu imaginea, adică filmul şi, apoi, reprezentația teatrală. Urmează artele vizuale şi literatura epică, apoi literatura lirică şi, cea mai puțin conotativă, muzica. Marele dramaturg italian Luigi Pirandello, sesizând acest aspect, spunea despre filmul sonor: „Filmul ar trebui să fie utilizat pentru o formulă artistică nouă. Să dea limbaj muzicii, să o facă, vizual, expresivă. Muzica vorbind lumii întregi, filmul ar lua un caracter internațional. Şi e pe cale de a-l lua. S-ar inspira din muzica mare clasică şi din ariile populare, dintr-o habaneră, dintr-un cântec rusesc... Întovărăşirea prin film a poeților cu muzicienii ar da rezultate excelente. Închipuiți-vă ce ar fi Beethoven şi Chopin interpretați de un artist ca Valéry".

6) Se mai poate face următoarea observație: în artele vizuale (arhitectură, pictură, sculptură etc.), care sunt, în general, cele mai conotative (datorită faptului că noi primim cea mai mare şi mai importantă cantitate de informație prin intermediul văzului), stilul, în definirea lui fundamentală, prezentată mai sus, ca o categorie exclusiv formală, este suficient pentru definirea unei opere artistice, a activității unui artist sau a

Scanned with OKEN Scanner

structurii unei epoci artistice. În artele nevizuale, stilul, ca o categorie pur formală, nu caracterizează decât până la un anumit punct elementele particulare ale materialului artistic supus cercetării; astfel, în literatură, elementele pur formale ale textului literar (particularități ale figurilor de stil, elemente de ritm şi metrică în poezie) nu caracterizează complet sau măcar într-o măsură satisfăcătoare tipologia operei, caracteristicile mişcării literare sau ale modului în care autorul îşi întocmeşte opera. Pentru aceasta, va trebui să luăm în considerare şi alte elemente, precum subiectul sau tematica operei. În literatură şi, aşa cum se va vedea mai jos, în arta cea mai puțin conotativă, muzica, nu putem caracteriza evoluția istorică a respectivului fenomen artistic printr-o succesiune de *stiluri* (ca în artele vizuale), ci de *curente*, adică familii de opere de artă definite nu numai prin elemente exclusiv formale (morfologice), ci şi prin cele colaterale, aşa cum este subiectul, în cazul literaturii. „Curentul" este, aşadar, o categorie mai largă decât „stilul", care conține, pe lângă elementele morfologice ale acestuia, şi elemente care țin de conținutul ideatic al operei, precum şi de organizarea acesteia în echivalentul „formelor mari" (volumetria generală în cazul arhitecturii, ori schema generală compozițională, în cazul picturii, aşa cum am arătat mai sus), forme care s-ar traduce, în cazul literaturii, prin turnarea materialului formal-ideatic în tiparul unei anumite specii literare. Pentru muzica pură (instrumentală sau orchestrală), artă eminamente abstractă, este greu să găsim un echivalent al „conținutului ideatic" din literatură, decât, cel mult, în forma unei stări generale de spirit pe care o lucrare o transmite auditoriului. În acelaşi timp, trebuie să recunosc că nici elementul pur morfologic (organizarea strict melodică, ritmică, armonică şi contrapunctică) nu este suficient de cuprinzător pentru a permite operarea în exclusivitate cu conceptul de „stil". „Curentele" muzicale ar rezulta astfel din organizarea formală la un nivel superior (în diverse genuri muzicale, precum simfonia, concertul instrumental, sonata etc.), dar şi din conjugarea factorilor morfologici. Altfel spus, o anumită soluție melodică, armonică, ritmică şi, eventual, contrapunctică generează o formulă suprastilistică la nivelul cumulării respectivilor factori. Variația ori înlocuirea unuia sau a mai multora dintre aceşti factori strict morfologici duce la modificări suprastilistice capabile de a schimba nu doar stilul, ci şi curentul muzical. De exemplu, schimbarea ritmului sau a orchestrației unui menuet, dans cât se poate de caracteristic pentru Pre-Clasicismul şi Clasicismul muzical, conduce nu doar la schimbarea caracteristicilor pur formale (definitorii, aşadar, sub aspect stilistic), ci şi la schimbarea

Scanned with OKEN Scanner

caracterului suprastilistic al operei, adică a factorilor care stau la încadrarea lucrărilor muzicale în „curente". Acest lucru este demonstrat într-un mod foarte elocvent de unele dintre lucrările lui Serghei Prokofiev; compozitorul foloseşte structuri formale clasice (în *Simfonia I*, ori gavota din cea de-a doua mişcare a *Concertului nr. 2 pentru pian şi orchestră*), modificând orchestraţia şi, în unele locuri, mărunte elemente armonice sau melodice. Ceea ce rezultă nu mai este o lucrare muzicală clasică, în accepţiunea categorială obişnuită, deşi putem identifica uşor sursele genetice ca aparţinând acestui curent.

Prin urmare, putem spune că, în cazul artelor vizuale, conceptul operant de bază este cel de „stil" (strict formal), pe când în cazul artelor nevizuale (muzica şi literatura), conceptul categorial-istoric este cel de „curent", în accepţiunea arătată mai sus. Acest lucru este dictat, probabil, atât de faptul că morfologia artelor vizuale precum arhitectura, pictura ori sculptura are, prin specificul acestora, o natură, evident, diferită de cea a artelor nevizuale şi este, de asemenea, mai uşor sesizabilă din cauză că este percepută printr-un canal senzorial (văzul) ce asigură marea majoritate a informaţiilor despre realitatea înconjurătoare, dar şi de faptul că o structură artistică perceptibilă aproape instantaneu, aşa cum este cazul operelor de arhitectură, pictură sau sculptură, este definită în cea mai mare măsură de formă, în vreme ce o lucrare artistică nevizuală, care necesită o desfăşurare temporală, adică o succesiune de secvenţe morfologice, nu poate fi caracterizată doar pe baza elementelor strict formale, care pot suferi schimbări chiar în cadrul desfăşurării în timp a lucrării. De altfel, chiar conceptul de „formă" în accepţiune vizuală (cea fundamentală, de altfel) înseamnă cu totul altceva decât o „formă" sonoră sau chiar una pur conceptuală (asta în cazul când putem utiliza acest cuvânt, cu necesare rezerve în alte domenii decât cel iniţial, optic). De bună seamă, nu m-am referit la arte vizuale (sau, mai bine zis, arte care au o importantă componentă vizuală) ce necesită, la rândul lor, o expunere într-un interval de timp, aşa cum sunt reprezentaţiile teatrale sau cinematograful. Şi aici trebuie a fi făcute câteva precizări:

a) Conceptul de „curent", utilizat în vederea delimitărilor necesare în cadrul literaturii şi în cel al muzicii, poate fi (şi este) folosit şi în cazul artelor vizuale, atunci când o manifestare artistică având o anumită ideologie determinantă nu posedă şi un sistem morfologic propriu, precum şi atunci când o manifestare artistică evoluează prin intermediul mai multor sisteme morfologice, deşi, sub aspect conceptual, prezintă unitate. Este cazul Romantismului sau cel al Realismului din pictură, care

Scanned with OKEN Scanner

nu au o morfologie particulară, deşi baza ideologică este, de fapt, aceeaşi cu cea a curentelor omonime din literatură. Un alt caz este atunci când vorbim despre pictura abstract-geometrică sau despre cea abstract-expresionistă, înțelegând concepte comune care se manifestă prin morfologii variate: Mondrian, Delaunay, Albers sau Herbin sunt, cu toții, artişti care practică stilul nefigurativ geometric, deşi fiecare operează cu seturi proprii de forme. Kandinsky, Miró, Hartung, Soulages, de Kooning şi Pollock sunt expresionişti-abstracți, dar fiecare utilizează registre diferite de forme atectonice şi anticarteziene. Se poate cita şi exemplul arhitecturii postmoderniste: baza ideologică a Post-Modernismului este unică – respingerea principiului modernist potrivit căruia forma este o rezultantă directă a funcțiunii structurale şi a celei de exploatare, cu precizarea subsecventă că orice ornament arhitectural care nu are o justificare practică este indezirabil şi trebuie înlăturat. Dar respingerea acestui principiu şi adoptarea celui care stipulează obținerea unor forme arhitecturale nu prin negarea funcțiunilor de rezistență şi de utilitate, ci prin căi cât mai ocolite se face prin cel puțin trei direcții formale, aşa cum am arătat în lucrarea mea *Arhitectura contemporană şi celelalte arte*, apărută în 1995: cea a Post-Modernismului abstract, reprezentat de arhitecți ca Mario Botta sau Christian de Portzamparc, cea a Post-Modernismului istoricist, ilustrat de James Stirling, Hans Hollein sau Michael Graves şi, în fine, cea a Post-Modernismului parodic, al unor Robert Venturi, Stanley Tigerman, Robert Stern sau al grupului SITE.

b) Pentru motivul elementar arătat mai sus, potrivit căruia sistemele formale din artele vizuale nu pot fi nicicum comparate cu cele din literatură sau din muzică, este imposibil să generalizăm folosirea unor termeni pentru toate artele sau, mai bine zis, să-i aplicăm în toate artele în înțelesul unor categorii cu caracteristici similare. Astfel, în arhitectură şi în artele figurative, termenul de „Clasicism" se referă la sistemele morfologice al acestor arte din Antichitatea greco-romană şi la sistemele derivate direct din acestea. Mai cu seamă în arhitectură, elementele componente ale acestei morfologii pot fi determinate cu precizie. Avem deci de-a face, în cazul artelor acestea, cu un *stil* clasic. În literatură, referirile la Antichitate se fac nu numai în ceea ce priveşte elementul strict formal, dar şi în ceea ce priveşte modul de tratare a subiectelor, la nivelul formelor mari, de organizare a lucrării, adică al corespondentului suprastilistic din literatură al volumetriei generale şi al schemei generale compoziționale a unei opere de artă figurativă, precum şi la un anumit fel (în general, restrictiv – de exemplu, regulile unităților) de tratare a unor

Scanned with OKEN Scanner

anumite categorii de subiecte. Aici identificăm, aşadar, un *curent* clasic. În sfârşit, în muzică, nici determinările strict formale nu mai sunt legate de muzica Antichității, iar schema de organizare a lucrării este, de asemenea, determinantă în definirea categorială a modalităților de expresie specifice. Şi aici trebuie să operăm cu termenul de „Clasicism" în înțelesul unui curent artistic, numai că, în acest caz, el nu mai poate fi în vreun fel legat de Antichitate, creându-şi înțelesuri particulare pentru arta respectivă. Bineînțeles că analize de felul acesta se pot face şi în cazul unor alte epoci artistice şi al altor stiluri şi curente, cu modalități de demonstrație şi rezultate asemănătoare, rezultate care pot fi, în mod simplu, rezumate prin aserțiunea potrivit căreia fenomene de naturi diferite nu pot fi măsurate cu aceleaşi unități şi după aceleaşi reguli. Confuziile şi erorile de interpretare au drept cauză studiul diferitelor arte laolaltă, ca un bloc relativ compact, supus unui principiu unic de existență şi de evoluție, de aici rezultând aplicarea unor principii de organizare a sistemului şi a unor reguli şi formule de evoluție ale acestui sistem care fie sunt extrapolate de la nivelul unei părți a acestuia (adică de la nivelul unei anumite discipline artistice sau chiar de la forme particulare ale ei) la întregul său, printr-un fals raționament inductiv, fie se restrâng principii foarte generale la nivelele specifice, particulare, rezultatele fiind la fel de păguboase. Acest lucru se vede bine în confuzia terminologică la care se făcea referire şi în citatul de mai sus, confuzie care are, în principal, cauze istorice: disciplinele teoretice şi istorice de studiere a diferitelor arte au evoluat separat până la o anumită perioadă şi fiecare dintre ele şi-a elaborat oarecum izolat conceptele fundamentale. Este ca şi cum evoluția fizicii, de exemplu, ar fi avut un acelaşi parcurs, în care ramurile sale să se fi dezvoltat pe căi aproape total autonome (cea a mecanicii să se facă în mod aproape complet separat de cea a termodinamicii, aceasta de cea a opticii sau de a acusticii şi a tuturor celor amintite mai înainte de cea a electricității), iar legăturile dintre acestea să se fi făcut doar pe baza unor analogii vagi, şi s-ar fi ajuns la situația paradoxală în care, să spunem, masa şi tensiunea electrică să aibă fiecare unitățile sale de măsură specifice, care să poarte acelaşi nume – kilogram, de exemplu, iar disciplina în cauză, fizica, ar fi devenit, de fapt, inoperantă. Dar nu numai evoluția autonomă a studiului diferitelor discipline artistice a generat confuzia existentă. Odată cu perioada modernă şi contemporană, pe lângă o necesară şi corectă interdisciplinaritate, au luat naştere şi artefactele acesteia, sub forma unor false relații de conexiune şi a unor paralelisme mai mult decât forțate.

Scanned with OKEN Scanner

7) Având în vedere că stilul este o categorie exclusiv formală, nu există stiluri legate în mod aprioric de o anumită ideologie. Sigur că în cazul unei arte cu conotativitate mare şi ne-abstractă (literatura epică, pictură, sculptură) se pot induce şi mesaje *extraartistice* (subliniez *extraartistice*). Există astfel literatură, pictură, sculptură, muzică şi arhitectură sovietice. Romanele lui Nikolai Ostrovski, Constantin Simonov şi Mihai Şolohov, tablourile lui Boris Ioganson şi ale lui Alexandr Deineka, sculpturile Verei Muhina poartă, în mod neîndoielnic, un anumit mesaj politic. Dar simfoniile lui Şostakovici? În cazul simfoniilor „politice" cu cor (*Simfonia a II-a* Op. 14 şi *Simfonia a III-a* Op. 20), textul este un element exterior muzicii care „în sine" nu poartă nici un mesaj politic. Lucrarea, în ansamblul ei, are însă acest mesaj. În cazul simfoniilor mari, fără cor (*Simfonia I* în fa minor Op. 10, *Simfonia a V-a* în re minor Op. 47, *Simfonia a VII-a* în do major Op. 60, *Simfonia a VIII-a* în do minor Op. 65, *Simfonia a X-a* în mi minor Op. 93) se mai poate vorbi de un mesaj politic, fie şi implicit? Este clar că nu. Dacă în cadrul literaturii, picturii şi sculpturii sovietice se pot aplica termenii de „artă comunistă" sau de „realism socialist", pot fi folosiți aceşti termeni în cazul muzicii sau arhitecturii din aceeaşi țară şi din aceeaşi perioadă? Cred că nu, întrucât muzica pură şi arhitectura operează cu forme abstracte şi ele în sine nu poartă nici un mesaj politic şi nu au caracter de clasă.

Într-un articol apărut cu câțiva ani în urmă[9], am analizat raporturile arhitecturii cu ideologia, demonstrând faptul că, fiind o artă esențialmente abstractă, arhitectura nu poartă în sine nici un mesaj ideologic şi nici un set de forme arhitecturale nu este legat, intrinsec şi aprioric, de vreo ideologie anume.

8) Am amintit mai sus faptul că fiecare artă are propriul său mod de dezvoltare, în spațiu şi timp. Putem astfel vorbi de o mare arhitectură, o mare sculptură sau o mare literatură a Antichității greco-romane, dar nu şi despre o mare muzică de atunci. Pictura lumii germanice din secolul al XVI-lea a fost ilustrată de artişti de talia lui Dürer, Grünewald, Altdorfer, Burgkmair, Baldung, Niklaus Manuel Deutsch, Cranach sau Holbein, în vreme ce literatura din aceeaşi vreme nu a produs opere majore. Tot în secolul al XVI-lea, literatura engleză i-a dat Europei pe Marlowe, Ben Jonson, Spenser şi, mai ales, pe Shakespeare, pe când pictura locală e aproape inexistentă, la fel ca şi literatura sau muzica olandeză, comparate cu extraordinara dezvoltare a picturii din patria lui Rembrandt. După

---

[9] Dan Păcurariu, *Despre stil, estetica formei şi ideologie* în *Comunicările „Hyperion"* 4, Editura Hyperion XXI, Bucureşti, 1995, p. 158-173.

Scanned with OKEN Scanner

secolul al XVII-lea însă, pictura olandeză, ca şi cea spaniolă de altfel, cunoaşte un secol XVIII caracterizat de o sterilitate aproape totală. Pictura rusă nu s-a ridicat niciodată la nivelul literaturii şi muzicii de aici. În Anglia, între Purcell şi Elgar este un interval de două secole fără vreo activitate componistică interesantă. După Al Doilea Război Mondial, muzica Pop şi cea Rock din Marea Britanie au stabilit însă canoanele în întreaga lume, ceea ce demonstrează ataşarea sensibilității muzicale a insularilor la un anumit gen muzical mai curând decât la un altul.

Aceste dezvoltări neliniare, cu neparalelisme şi diacronii, îşi au explicațiile lor. Pe de-o parte, înclinația genetică, structurală a fiecărui popor spre o artă sau alta. Pe de alta, ciclurile de civilizație, mai mari sau mai mici, cu profunde determinări sociale, istorice, economice ş.a.m.d. Într-un excelent studiu dedicat acestor cicluri istorice, Jean Gimpel[10] citează pe S. B. Clough, care observă următorul fenomen: „cu cât într-o civilizație dată, omul se va folosi de energie pentru a realiza opere de artă, sau pentru a se bucura de ele, adică pentru a trăi într-o ambianță de civilizație superioară, cu atât mai puțin va putea să consacre această energie creşterii bunăstării sale materiale"[11]. Într-adevăr, perioadele de prosperitate, precum şi de dezvoltare a tehnologiei, din istoria unei națiuni coincid frecvent cu o scădere a interesului general pentru creația artistică, aşa cum se întâmplă de câteva decenii în lume; nimic nu anunță apariția unui nou Beethoven, a unui nou Shakespeare sau a unui nou Rembrandt, o revigorare corespunzătoare generală a artelor respective, la nivelul marilor perioade de creație din trecut. Doar arhitectura îşi menține un nivel permanent ridicat, datorită faptului că este sigura artă importantă ce are o funcțiune practică evidentă şi se bazează pe o importantă comandă socială.

3. DESPRE DIFERITE TIPURI DE REDUCŢII

În concepția lui Wölfflin, în Baroc (şi, aş spune, la sfârşiturile de arce stilistice) accentul nu cade în centrul geometric al compoziției, ci, de cele mai multe ori, într-un punct aflat spre periferie sau, câteodată,

---

[10] Jean Gimpel, *Scurt eseu asupra ciclurilor de civilizație*, în *Revoluția industrială în Evul Mediu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.

[11] S. B. Clough, *Grandeur et décadence des civilisations*, Payot, Paris, 1954, apud Jean Gimpel, *op. cit.*, p. 13-14.

Scanned with OKEN Scanner

dincolo de cadrul compoziției, cadru care devine un element aparent întâmplător. Procedeul este, de fapt, mult mai general şi comun tuturor artelor – e drept, apărând în momente corespunzând anumitor trepte de dezvoltare a acestor arte. Romanele lui Kafka, paginile simfonice ale lui Ceaikovski sau Wagner (*Preludiul şi Moartea Isoldei*) ori ale lui Berlioz par să-şi îndrepte întreaga curgere a acțiunii spre un punct exterior, intangibil, astfel încât, odată cu încheierea operei, încercăm o impresie vagă de nonfinit, desăvârşirea operei fiind proiectată undeva în viitor.

Această observație poate constitui punctul de plecare al unei teorii mai largi, aplicabilă (cu unele amendamente) atât artelor nevizuale cât şi celor vizuale, sau, folosind terminologia lui Alain[12], atât artelor în mişcare cât şi celor în repaus. Este vorba despre ceea ce eu am denumit, în cartea *Arce stilistice*, *reducții*; Mozart afirma că i se întâmplă în mod curent să-şi „audă" compozițiile nu ca o curgere melodică, desfăşurată în timp, ci comprimate astfel încât întregul *opus* i se înfățişează integral în minte, aşa cum priveşte, bunăoară, un tablou. În acelaşi timp, dacă se poate vorbi de melodie ca noțiune în mod esențial diferită de armonie, în înțelesul unei mărimi orizontale opusă uneia verticale, vom putea vorbi şi despre o *reducție verticală, armonică*, reducție care operează în cadrul textului muzical împreună cu cea *orizontală, melodică*. O partitură muzicală scrisă pe mai multe voci rămâne în memorie în primul rând sub forma vocii principale. Evident, reducția melodică nu poate fi identificată cu ceea ce se numeşte în mod curent în teoria muzicii *motiv* sau *celulă generatoare*, motivul fiind cea mai mică unitate coerentă a unei formule muzicale, iar celula generatoare cea mai mică unitate muzicală indivizibilă. În cazul reducției melodice nu se poate vorbi despre un element generator de la care porneşte construcția operei, ci de perceperea aproape instantanee a întregii ei dezvoltări.

În cadrul artelor vizuale nu apar două reducții *dimensionale* (orizontală sau melodică şi verticală sau armonică) precum în cazul muzicii, ci o *reducție formală* şi una *cromatică*. Un tablou ne rămâne în minte ca o grupare oarecare (mult simplificată față de original) de forme (reducție formală) şi ca o pată de culoare (reducție cromatică), culorile componente fiind reduse practic la o culoare generală dominantă (portocaliu-auriu la Lorrain, maro-auriu la Rembrandt, bleu în cazul unui tablou precum *Bal la Moulin de la Galette* de Renoir etc.). Un alt fel de reducție este cea pe care o pot numi *reducție evocativă*, comună atât artelor vizuale cât şi

[12] Alain numeşte „arte în mişcare" artele care presupun o acțiune umană de fiecare dată reîncepută, în Alain, *Système des beaux-arts*, Gallimard, Paris, 1963, p. 175-178.

Scanned with OKEN Scanner

celor nevizuale, care constă în asocierea fiecărei opere de artă unui anumit eveniment (major sau minor) din viața spectatorului (sau al cititorului): procesul de asociere se desfăşoară de multe ori în felul următor: „Am văzut spectacolul X, concertul Y sau tabloul Z în cutare împrejurare, de fiecare dată când privesc sau mă gândesc la X, Y sau Z îmi este evocată şi împrejurarea respectivă". Alteori, procesul de asociere are loc altfel, de exemplu, un portret poate înfăţişa o persoană care seamănă cu o persoană cunoscută privitorului, un peisaj poate aduce în minte un peisaj văzut în copilărie etc. Un alt tip de reducţie este cea pe care o voi numi *sinestezică* şi care constă în asocierea spontană între senzaţii de natură diferită. André Cœuroy citează următoarele exemple: „R ... este un tânăr elveţian care a trăit la munte. Tot ceea ce îi place îi apare ca fiind albastru. Când a văzut pentru prima oară pe Venus din Milo, ea i-a apărut scăldată într-o lumină albastră: «Chiar *Cântecul trist* al lui Ceaikovski, cântat la vioară, îmi face impresia că ar conţine un albastru intens, de care iau cunoştinţă prin valuri succesive, dacă aş putea să spun astfel». «La audierea unei simfonii de Beethoven, scrie Gr ..., am imediat impresia unor valuri largi şi majestuoase. Nu văd însă decât o linie ondulându-se, în cazul pasajelor mai puţin importante. În toate cazurile am însă impresia unei lumini mai mult sau mai puţin intense»"[13]. Cele mai interesante efecte sinestezice se găsesc în literatura romantică şi în cea simbolistă. *Symphonie en blanc majeur* de Théophile Gautier şi *Correspondances* de Charles Baudelaire sunt două faimoase exemple ale Romantismului de mijloc de secol XIX, iar poezia *Voyelles* de Arthur Rimbaud este una dintre cele mai caracteristice creaţii simboliste în care se evidenţiază fenomenul de „audiţie cromatică":

„*A* noir, *E* blanc, *I* rouge, *U* vert, *O* bleu, voyelles
Je dirai quelque jour vos naissances latentes..."

Cu toate acestea, Tudor Vianu, în *Estetica* sa, atrage atenţia asupra caracterului relativ al acestor asociaţii senzoriale, care îşi iau un statut artistic doar în registrul strict evocativ al operei artistice. „Simfoniile de parfumuri pe care le închipuia eroul romanului *À Rebours* al lui Huysmans, dacă ar fi fost realizate vreodată, n-ar fi avut valoare artistică mai mare decât statuile de şocolată şi catedralele de zahăr expuse uneori în vitrinele cofetăriilor. (...) După cum ideile ca nişte existenţe separate de

[13] André Cœuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Gallimard, Paris, 1965, p. 361-362.

Scanned with OKEN Scanner

noi aparţin unei sfere eterogene şi ideale, tot astfel şi însuşirile vizuale sau auditive ale operelor de artă"[14]

Reducţia evocativă şi cea sinestezică vor fi numite *reducţii subiective*, întrucât ele sunt determinate de inteligenţa, de personalitatea şi temperamentul, de capacitatea mentală de asociere, de imaginaţia, de experienţa de viaţă, de formaţia culturală, precum şi de dispoziţia de moment a fiecărei persoane într-o măsură mult mai mare decât celelalte prezentate anterior.

Ultimul tip de reducţie este cea *programatică,* altfel spus cea care constă în trimiterea automată la programul extraartistic (sau la programul aparţinând unei alte arte, ca în cazul muzicii programatice), fenomen asupra căruia mă voi opri pe larg mai departe.

Din cele arătate mai sus, se poate observa că reducţiile zise dimensionale, precum şi cea programatică au un grad mai mare de obiectivitate, în timp ce reducţiile evocative şi sinestezice sunt mult mai subiective. Care este atunci relaţia dintre gradul de conotativitate al artei şi gradul de intensitate al reducţiilor subiective, adică al celor evocative şi al celor sinestezice? Artele cu grad mai mic de conotativitate ar urma să stimuleze reducţii subiective mult mai slabe ca intensitate decât artele cu grad ridicat de conotativitate. În realitate, însă, puterea de evocare şi de creare de imagini sinestezice a unei opere de artă nu numai că nu este legată direct de gradul de conotativitate, dar diferă şi de la o persoană la alta. Un roman a cărui acţiune se desfăşoară într-un mediu familiar unui cititor, îi poate crea acestuia imagini evocative şi sinestezice mult mai puternice decât o simfonie sau un concert de pian (deci, în ambele cazuri, opere de artă cu grad scăzut de conotativitate), în vreme ce imaginile create de aceeaşi simfonie sau de acelaşi concert pot fi, la rândul lor, mult mai puternice decât acţiunea unui alt roman a cărui acţiune se desfăşoară într-un mediu puţin familiar cititorului sau, pur şi simplu, a unui roman a cărui acţiune nu-l interesează ori este scris într-o manieră greoaie şi neantrenantă. Se poate da şi un alt exemplu: în general, putem considera că o piesă muzicală atonală nu e mai conotativă decât o piesă muzicală scrisă după tehnica tonală tradiţională. Tot astfel, o pictură abstractă sau o poezie care nu respectă regulile tradiţionale de rimă şi de metrică au gradul de conotativitate mai mic decât, respectiv, o pictură figurativă sau un sonet.

Voi folosi în continuare doi termeni introduşi în psihologia artei de R. Müller-Freienfels şi anume *afectul* şi *coafectul*: „După el (Müller-

---

[14] Tudor Vianu, *Estetica*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 115.

Scanned with OKEN Scanner

Freienfels, n.n.) o operă de artă ne provoacă două feluri de afecte. Dacă retrăim, împreună cu Othello, durerea, gelozia şi chinurile sale sau groaza lui Macbeth când vede umbra lui Banguo – avem ceea ce se numeşte coafect, dacă ne stăpâneşte sentimentul de teamă pentru soarta Desdemonei, atunci când ea încă nici nu bănuieşte pericolul – avem de-a face cu un afect propriu al spectatorului, care trebuie deosebit de coafect"[15]. Afectul şi coafectul nu sunt strict legate de gradul de conotativitate al artei, deşi, în general, în artele conotative coafectul este mai redus. Pot exista însă şi arte mai puțin conotative în care coafectul să nu existe (muzica pură) sau să existe (literatura epică).

S-ar putea spune că muzica programatică sau opera generează coafecte. Lucrul este adevărat, dar acestea sunt provocate de elemente extramuzicale: programul literar sau libretul. Dacă ascultăm, de exemplu, uvertura operei *Parsifal* de Richard Wagner, necunoscând sau făcând total abstracție de titlul şi de conținutul literar al dramei, în noi ia naştere o tristețe *nedefinită, neindividualizată*. Pentru a trăi împreună cu eroii operei desfăşurarea acțiunii (deci pentru apariția coafectelor) trebuie să ştiu acțiunea sau să citesc libretul operei. Analog, uverturile *Coriolan* sau *Egmont* de Beethoven creează o atmosferă eroică şi tragică *neindividualizată*, altfel spus li s-ar potrivi numele oricărei alte creații literare eroice şi tragice: *Britannicus* de Racine, *Julius Caesar* de Shakespeare etc. Coafectele apar luând cunoştință de titlul uverturii, prin trimiterea automată a spectatorului la textul dramei respective.

În analiza unei picturi (deci a unei opere de artă cu conotativitate mare şi în care coafectul este mai redus), se poate observa că puterea ei evocativă poate fi mult mai mare în comparație cu cea a celui de-al doilea exemplu de scriere epică prezentat anterior. Explicația este simplă: însăşi denumirea acestui tip de reducție – *reducție subiectivă* – arată că puterea de evocare a unei opere de artă (ca şi puterea ei de creare a unor sinestezii) nu ține numai de opera în sine, cât, mai ales, de capacitatea imaginativă şi de experiența de viață a fiecărei persoane. O operă de artă conține un bagaj informațional care constituie declanşatorul unui mecanism psihologic complex, legăturile stabilite putând crea în imaginația fiecărei persoane scene, tablouri, idei foarte variate şi, adesea, foarte surprinzătoare pe care le voi numi *imagini postartistice*; acestea pot deveni ulterior (în funcție de puterea de sinteză si de talentul fiecărei persoane) conținutul de idei al unei eventuale noi opere de artă. René Descartes arată, în acest sens: „când sufletul nostru se sileşte să imagineze

[15] Apud L.S. Vîgotski, *Psihologia artei*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 264.

Scanned with OKEN Scanner

ceva ce nu există nicidecum, cum ar fi reprezentarea unui palat fermecat sau o himeră, ca şi atunci când se sileşte să ia în considerare ceva ce este doar inteligibil şi nicidecum imaginabil, de exemplu luarea în considerare a propriei naturi, percepţiile pe care le are de la aceste lucruri depind în principal de voinţa care face ca el să le observe. Iată de ce le considerăm mai degrabă acţiuni decât sentimente"[16] .

Oricât ar fi de mare imaginaţia unei persoane, ea nu poate concepe noţiuni şi structuri absolut noi, ci acestea vor fi construite, într-o măsură mai mult sau mai puţin complexă, din fragmente ale realităţii percepute anterior pe cale senzorială de persoana în cauză. Astfel, operele unor pictori precum Bosch, Dali, Magritte sau Chagall sunt realizate pe baza unor combinaţii noi şi neobişnuite ale fragmentelor altminteri fireşti ale realităţii.

De fapt, apariţia afectelor şi a coafectelor este legată mai mult de specificul operei decât de personalitatea celui care ia contact cu aceasta. Viziunea lui Macbeth – pentru a relua exemplul citat mai sus – va produce în mod invariabil sentimente de teamă, anxietate etc., mai slabe sau mai puternice în intensitate în raport cu sensibilitatea fiecăruia, dar ea poate constitui, şi suportul unor imagini postartistice ce variază de la om la om. Vedem, aşadar, că variaţia afectului şi coafectului este mai ales cantitativă (în cazul aceleiaşi opere de artă) în timp ce variaţia reducţiilor subiective este, în acelaşi timp, cantitativă şi calitativă.

Totodată, se poate observa că primele două reducţii obiective sunt determinate de *forma* operei de artă (materia muzicală, modul de reprezentare picturală etc.) iar ultima (cea programatică) de conţinutul de idei, în timp ce reducţiile subiective sunt determinate, în primul rând, de personalitatea fiecărui receptor şi apoi, în măsură aproximativ egală, de forma şi de conţinutul ideatic al operei artistice.

---

[16] René Descartes, *Les Passions de l'âme*, I, 20 (după ediţia René Descartes, *Tratat despre sentimente*, Editura IRI, Bucureşti, 1999, p. 28).

Scanned with OKEN Scanner

SISTEMATIZAREA TIPURILOR DE RELAŢII DINTRE ARTE

Analizele şi interpretările istorice tradiționale disting, de regulă, diviziuni în spațiu şi timp în cadrul evoluției artelor vizuale, arte care sunt comparate între ele în special din punct de vedere cronologic. Eventualele interrelaționări ale acestora sunt des trecute cu vederea. Problematica legăturilor dintre artele vizuale şi alte arte importante (literatura, muzica) – problematică evident mai greu de tratat din cauza caracterului diferit al acestora – este încă şi mai vizibil eludată. Acest lucru este resimțit de critica de artă actuală, care îşi pune în mod frecvent problema corespondențelor dintre arte la nivel strict teoretic, fără a întreprinde însă demersuri aplicative tot atât de hotărâte. Explicația ar fi poate aceea că fenomenul artistic de după cel de-Al Doilea Război Mondial fiind extrem de complex şi, de asemenea, încă în plină desfăşurare, atari probleme de interdisciplinaritate sunt greu de susținut după ce se depăşeşte un anumit nivel.

În monumentala sa *Estetică*[1], Benedetto Croce face o trecere în revistă a celor mai importante teorii privitoare la clasificările artelor în funcție de natura lor. Astfel, Lessing a stabilit teoria particularităților şi limitelor artelor. Heydenreich a studiat limitele a şase arte importante – muzica, dansul, artele plastice, horticultura, poezia, arta interpretativă. Kant a recurs la o împărțire a artelor în arte ale cuvântului, arte plastice şi arte ale senzațiilor. Solger enunță o clasificare cuprinzând poezia, artele plastice simbolice (sculptura) şi alegorice (pictura), artele bazate pe o corporalitate fără concept (arhitectura) sau pe concept fără materie (muzica). Diviziunea propusă în *Estetica* lui Hegel se bazează pe modul de percepere şi de interpretare a fenomenului artistic: pe baza a două simțuri „teoretice" – văzul şi auzul – şi a reprezentării sensibile a păstrării

[1] Benedetto Croce, *Estetica privită ca ştiință a expresiei şi lingvistică generală*, Editura Univers, Bucureşti, 1971, p. 504-509 .

Scanned with OKEN Scanner

imaginilor induse conştiinţei pe calea intuiţiei şi interpretate pe calea imaginaţiei. Rezultă, de aici, următoarele arte principale: 1. arhitectura, ca început bazat pe natura lucrurilor, 2. sculptura, care are ca principiu individiualitatea spirituală, 3. artele ce dau formă interiorităţii subiective – pictura, muzica şi poezia. În *Filosofia artei*, Schelling distinge două categorii – cele în care „realul" este preponderent, şi anume artele plastice, muzica, pictura, arhitectura, basorelieful şi sculptura, şi cele în care „idealul" domină şi care sunt poezia lirică, poezia epică şi cea dramatică. Formele artistice sunt rezultate ale opoziţiei dintre seria reală şi cea ideală. Johann Friedrich Herbart vede o diferenţiere în „arte simultane" (arhitectura, sculptura, muzica religioasă şi poezia clasică), arte care se lasă observate sub toate aspectele, şi „arte succesive" (horticultura, pictura, muzica uşoară, poezia romantică), arte care nu îngăduie o cunoaştere integrală. Christian Hermann Weisse imagina o grupare de trei triade ce urmau să evoce cele nouă muze. Zeising a realizat două moduri de împărţire: 1. arte plastice (arhitectura, pictura, sculptura), arte muzicale (muzica vocală, muzica instrumentală, poezia) şi arte mimice (dansul, expresia muzicii vocale, arta reprezentativă) şi 2. arte macrocosmice (arhitectura, muzica instrumentală, dansul), arte microcosmice (sculptura, muzica vocală, expresia muzicii vocale) şi arte istorice (pictura, poezia, arta reprezentativă). Friedrich Theodor Vischer clasifica artele în arte obiective (arhitectura, pictura, sculptura), o artă subiectivă (muzica) şi o artă obiectiv-subiectivă (poezia). Gustav Gerber porneşte de la un concept general, numit de el *Sprachkunst* (artă a limbajului), care generează „arte ale ochiului" (arhitectura, pictura, sculptura) şi „arte ale urechii" (proza, arta limbajului, poezia). Max Schasler a gândit o ordonare a perceperii temporale a artelor, grupându-le în arte ale simultaneităţii (arhitectura, pictura, sculptura) şi arte ale succesiunii (muzica, arta interpretării, poezia). O a doua ordonare imaginată de Schasler porneşte de la raportul dintre elementul ideal şi cel material al artelor, generând o serie care porneşte de la arhitectură, cea în care elementul material are cea mai mare pondere, până la muzică, unde primează cel ideal. Eduard von Hartmann face distincţia între arte ale perceperii, subîmpărţite în arte spaţiale sau vizuale, arte auditive şi arte temporal-spaţiale (pantomima, dansul, arta interpretării lirice sau dramatice), şi arte ale imaginaţiei (poezia).

Interesantă ca punere a problemei la noi în ţară, şi încă la o dată destul de timpurie, mi se pare afirmaţia lui Nicolae Filimon în ceea ce priveşte relaţiile dintre arte: „Artele cele mai frumoase au misiunea de a

Scanned with OKEN Scanner

deştepta în inima omului sentimentele cele mai nobile şi a-i înălța şi spiritul mai presus de prozaismul materiei; dar ca să ajungă la această țintă, ele se servesc de diferite mijloace şi căi. Pictura, sculptura şi arhitectura escită admirarea şi mişcă inima prin facultatea vederii, ce comunică cu celelalte părți interne ale organismului uman şi, ca să-şi poată împlini scopul, ele caută să imiteze foarte mult natura şi sublima ei poezie, căci altfel pierd magica lor forță şi devin inutile. Muzica şi poezia sunt chemate a aduce în inima omului efecte mult mai mari, dar pe o cale cu totul diferită de a celorlalte arte ce indicarăm, voim a zice din facultatea acusticei"[2].

La sfârşitul secolului al XIX-lea şi în prima jumătate a secolului al XX-lea s-au imaginat diferite sisteme teoretice de clasificare a artelor. Esteticianul german Theodor Lipps s-a ocupat de problema raporturilor dintre diferitele arte plastice. „Toate artele plastice", afirmă Lipps, „sunt arte ale formei spațiale. Din mulțimea artelor plastice (*bildende Künste*), disociem imediat artele imaginii (*Bildkünste*). Acestea zugrăvesc, adică *redau* forme ale *realului* sau forme naturale. Lor li se opun artele care nu zugrăvesc forme naturale, ci creează liber forme. Ele structurează *spațiul* în plăsmuiri libere. De aceea le numim arte *spațiale*"[3].

Într-o lucrare unanim apreciată, atât în țara noastră cât şi în străinătate, *Essai sur la création artistique*, Liviu Rusu se opreşte asupra creației artistice în general, deci în toate artele, arătând că „...l'œuvre d'art résulte d'une attitude par laquelle se révèle, sous forme d'une vision du monde, le sens profond de l'existence. Ce sens peut avoir des aspects variés, selon certains types adéquats à l'âme artistique. (...) en retrouvant la vibration vitale à sa racine, l'artiste, en dehors de la manifestation instinctive, trouve des nouveaux moyens pour exprimer sa vie; les sources mêmes de l'instinct il réussit à les synthétiser sous une forme spirituelle. C'est ce que constitue le fondement de tout vision du monde exprimée dans une œuvre d'art"[4].

În perioada de la mijlocul secolului s-au imaginat diferite sisteme teoretice de clasificare a artelor. Alain şi Charles Lalo sunt doi dintre esteticienii care au elaborat cele mai pertinente scheme. În lucrarea sa

---

[2] Nicolae Filimon, *Escursiuni în Germania meridională. Memorii artistice, istorice şi critice (1858)*, în *Opere*, vol. II, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957.

[3] Theodor Lipps, *Estetica. Psihologia frumosului şi a artei. Contemplarea estetică şi artele plastice*, vol. II, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987, p. 5.

[4] Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique. Contribution à une esthétique dynamique*, Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Librairie Félix Alcan, Paris, 1935, cf. ed. rom. Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

Système des Beaux-Arts, Alain întocmeşte următoarea serie a artelor: dansul, poezia şi elocinţa, muzica, teatrul, sculptura, arhitectura, pictura, desenul, proza, arte pe care, la rândul lor, le analizează la nivelul general şi la nivelul formelor particulare de manifestare. Cel de-al doilea a elaborat un sistem de clasificare a artelor „având ca punct de plecare psihologia formei şi (...) prezentând şapte sectoare dominante pentru a sistematiza toate marile manifestări actuale ale vieţii artistice" [5]. Charles Lalo identifică astfel cele şapte sectoare[6]:

1) Structurile şi suprastructurile audiţiei (organizarea stilistică a legilor fizice şi psihofiziologice ale vibraţiilor sonore): muzica orchestrală şi corală (poliarmonică), abstracţiuni ale diferitelor infrastructuri (muzica de cameră şi solo), adiţiuni de infrastructuri străine (muzica vocală).

2) Structurile şi suprastructurile vizibile: pictură, desen, gravură.

3) Structurile şi suprastructurile tehnice ale mişcării (contrapunct al traiectoriilor dinamice): dans şi balet, jocuri de apă.

4) Structurile şi suprastructurile acţiunii: teatru, film, operă, operetă, desen animat.

5) Structurile şi suprastructurile tehnice ale construcţiei: stilizarea materialelor brute (arhitectură), sculptură, stilizarea materiei vegetale şi a peisajelor (grădinărit, peisagistică).

6) Structurile şi suprastructurile limbajului: poezie, proză.

7) Structurile şi suprastructurile senzualităţii: erotism, pornografie, gastronomie, parfumerie, structuri tactile şi termice.

În lucrarea sa de referinţă *La Correspondance des Arts*, Étienne Souriau propune o schemă circulară de interrelaţionare a diferitelor arte[7]. Iată şi clasificarea modurilor de influenţe în literatură stabilită de Paul Van Tieghem: a) influenţa exercitată de personalităţi epocale, „prin persoana lor morală şi intelectuală"; b) influenţa tehnică, prin genuri şi forme noi; c) influenţe prin subiecte şi idei noi; d) influenţe prin elemente noi de cadru[8]. În arhitectură, specialistul român Gheorghe Curinschi Vorona a studiat, în lucrarea sa *Introducere în arhitectura comparată*, apărută în 1991, modurile în care se transmit influenţele în cadrul acestei arte.

După prezentarea unei activităţi atât de bogate, variate şi, uneori, subiective, în privinţa influenţelor şi interrelaţionărilor dintre diferitele arte,

---

[5] Cf. Denis Huisman, *L'Esthétique*, P.U.F., Paris, 1963, p. 112-114.

[6] Charles Lalo, *Formes de l'art, formes de l'esprit*, număr special din „Journal de psychologie", iunie 1951.

[7] Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, Flammarion, Paris, 1947.

[8] Paul Van Tieghem *La Litterature comparée*, Librairie Armand Colin, Paris, 1951, II, 5. V. şi Dan Grigorescu, *Introducere în literatura comparată. Teoria*, ed. a II-a, 1997.

Scanned with OKEN Scanner

este necesară acum o trecere sumară în revistă şi o sistematizare a tipurilor de relaţionări şi de interdependenţe, în funcţie de specificul diferitelor arte şi de modalităţile şi căile de realizare a schimburilor, aşa cum au avut ele loc în timp. Este limpede că schimburile se petrec în moduri foarte diferite, fiind vorba de influenţe în cadrul aceleiaşi arte (de exemplu în pictură), în cadrul unor arte de acelaşi ordin (arte vizuale) sau între arte de ordin diferit (arte vizuale, literatură, muzică), pe baza unor mecanisme psihologice mai mult sau mai puţin complicate.

1. PRELUĂRI DIRECTE DE FORME

Acestea au loc în cadrul unei singure arte, sau între arte de acelaşi ordin (arte vizuale).

1.1. PRELUĂRI DE FORME GENERALE ŞI DE SCHEME COMPOZIŢIONALE

1.1.1. *În cadrul aceleiaşi arte*. Este cazul cel mai simplu, unde se poate da un număr aproape nelimitat de exemple. *În artele plastice*. Există tablouri realizate după scheme compoziţionale ce tratează temele religioase fundamentale (Bunavestirea, Naşterea lui Cristos, Adoraţia păstorilor şi ce a magilor, Botezul lui Cristos, Schimbarea la faţă, Cina cea de Taină, Răstignirea, Coborârea de pe Cruce, Învierea, Înălţarea), dar şi tablouri cu teme mitologice sau profane (Cele trei Graţii sunt pictate în Renaştere după o schemă aproape fără modificări, portretele din cea mai mare parte a Quattrocento-ului, văzute invariabil din profil ş.a.). Schema de compoziţie leonardescă, având personajele dispuse după o piramidă imaginară, este adoptată nu numai de discipolii săi direcţi, dar şi de pictori cu o manieră de lucru diferită (de exemplu, Michelangelo, cu *tondo*-ul de la Uffizi reprezentând *Sfânta Familie*). Schema compoziţională de tip *Sacra conversazione* este folosită de mulţi reprezentanţi ai picturii veneţiene din jurul anului 1500 – Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Vittorio Carpaccio, Cima da Conegliano, Alvise Vivarini, Bartolomeo Montagna, Gerolamo Romanino, Francesco Moroni, Gerolamo dai Libri, Benedetto Diana. În pictura gotică şi renascentistă, transferurile directe de forme sunt numeroase şi importante: astfel, picturile lui Giotto au

Scanned with OKEN Scanner

inspirat toată pictura italiană de până la Lorenzo Monaco, Gentile da Fabriano şi Masaccio atât în ceea ce priveşte structurarea generală a compoziţiei, cât şi organizarea formelor particulare, de detaliu, aşa cum sunt, după cum se va vedea în secţiunea ce tratează raporturile dintre pictură şi literatură, aşa-numitele „spaţii-cutie". Stilul liniar al lui Giovanni Bellini din perioada cuprinsă aproximativ între 1455 şi 1480 este marcat în mod profund de cel al lui Andrea Mantegna; *Prezentarea la Templu* (Berlin) de Mantegna şi lucrarea cu acelaşi subiect a lui Bellini (Galeria Querini-Stampalia, Venezia) sunt aproape identice. Morfologia lucrărilor având subiectul „Fecioara cu Pruncul" de Botticelli este derivată din cea a lui Filippo Lippi. Influenţa lui Perugino asupra lui Rafael este evidentă, acest lucru văzându-se cel mai bine în două lucrări cu acelaşi subiect: *Căsătoria Sf. Fecioare* de Perugino (Musée des Beaux-Arts, Caen) şi opera omonimă a lui Rafael (Brera, Milano). Portretele flamande în *trois-quarts*, aşa cum sunt cele pictate de Van Eyck şi Van der Weyden, marchează profund seria faimoaselor portrete de necunoscuţi, opere ale lui Antonello da Messina, iar o lucrare precum *Tripticul Portinari* (Uffizi, Firenze) de Hugo Van der Goes a exercitat o influenţă considerabilă asupra *Adoraţiei păstorilor* (Santa Felicità, Firenze) de Ghirlandajo. Peisajele şi cadrele arhitecturale imaginate de Mantegna sunt determinante în realizarea de către Dürer a fundalului din *Plângerea lui Cristos* (Alte Pinakothek, München). Multe din portretele lui Dürer sau lucrări ale sale precum *Madona Haller* (National Gallery of Art, Washington) sunt de inspiraţie vădit belliniană. Schema de dispunere piramidală a personajelor din picturile lui Leonardo da Vinci a avut o influenţă excepţională asupra dezvoltării ulterioare a artei, iar *Doamna cu licornul* (Galleria Borghese, Roma) de Rafael denotă influenţa considerabilă a faimoasei *Gioconde* a lui Leonardo. Lucrări ale lui Andrea del Sarto, precum *Madonna delle Arpie* (Uffizi, Firenze) ori *Madonna della Scala* (Prado, Madrid) vădesc cunoaşterea profundă a operei lui Rafael. Arta lui El Greco este marcată de manierismul rafinat al lui Pontormo şi, mai ales, de cel al lui Parmigianino. Frescele acestuia din urmă din Castelul Sanvitale de la Fontanellato sunt, în mod neîndoielnic, de pus în relaţie cu cele realizate de Correggio în Camera di San Paolo din Parma. Influenţa lui Giorgione asupra stilului de tinereţe al lui Tizian este atât de mare încât atribuirea unor lucrări unuia sau altuia dintre artişti creează şi astăzi polemici. *Venus din Urbino* (Uffizi, Firenze) a lui Tizian constituie un răspuns dat de maestrul din Pieve di Cadore la *Venus dormind* (Gemäldegalerie, Dresda) a lui Giorgione. Efectele dramatice de ecleraj şi compoziţiile orientate după

Scanned with OKEN Scanner

axe diagonale ale lui Tintoretto poartă amprenta stilului lui Tizian. Peisajele lui Patinir şi ale lui Altdorfer generează un mod nou de a privi spațiile ample, aşa cum putem vedea în lucrările lui Bruegel cel Bătrân sau Niccolò dell'Abbate. *Eva Prima Pandora* de Jean Cousin este o replică a *Nimfei de la Fontainebleau* a lui Benvenuto Cellini, *Apollo şi Dafne* de Mathias Rauchmüller e o reluare a modelului oferit de grupul omonim al lui Bernini. *Apollo slujit de nimfe*, amplu grup statuar realizat de Girardon în parcul de la Versailles, este inspirat din sculptura antică reprezentându-l pe *Apollo din Belvedere*. Modul caravaggesc de a picta (naturalismul şi tenebrismul) influențează un număr foarte mare de artişti din secolul al XVII-lea: artişti italieni (Orazio Borgianni, Carlo Saraceni, Orazio şi Artemisia Gentileschi, Bartolomeo Manfredi, Giovanni Serodine, Viviano Codazzi, Michelangelo Cerquozzi, Battistello Caracciolo, Massimo Stanzione, Mattia Preti, Bernardo Strozzi, Il Genovesino, Evaristo Baschenis), francezi (Georges de La Tour, Eustache Le Sueur, Louis Le Nain, Mathieu Le Nain, Antoine Le Nain, Valentin de Boullongne, André Baugin), flamanzi şi olandezi (Gerard Van Honthorst, Hendrik Terbrugghen, Pieter Van Laer, Paulus Bor), germani (Adam Elsheimer, Johann Liss) sau spanioli (Francisco Ribalta, José de Ribera, Bartolomé Esteban Murillo, Diego Velázquez, Juan Rizi, Francisco de Zurbarán, Juan Sanchez Cotán). Influența lui Pieter Bruegel asupra unor pictori ca Jan Bruegel sau Hendrick Avercamp este evidentă. Arta lui Correggio (îndeosebi monumentalul ansamblu de fresce de pe cupola Catedralei din Parma) a determinat într-o măsură hotărâtoare evoluția pictorilor din familia Carracci, a Şcolii din Bologna şi, ulterior, a întregii picturi decorative a Barocului italian şi european. Stilul lui Poussin şi cel al lui Lorrain au marcat pe cel al lui Sébastien Bourdon sau al lui Gaspard Dughet, dar influențe s-au manifestat şi asupra lui Laurent de La Hyre sau Gérard de Lairesse. Între multe lucrări ale lui Vermeer şi Pieter de Hooch există asemănări evidente, ca şi între unele tablouri de Rembrandt şi de Gerard Dou. Stilul lui Watteau a influențat întreaga pictură Rococo franceză (Lancret, Boucher, Pater, Fragonard ş.a.) şi a creat un gen specific – cel al „picturii de scene galante". Peisajul urban olandez, ilustrat de maeştri precum Berckheijde, Saenredam sau Van der Heyden, a creat în Italia – prin intermediul lui Van Wittel – genul *vedutei* – cea romană (Pannini) şi cea venețiană (Canaletto, Bellotto, Marieschi, Francesco Guardi). Între stilul ultimului şi cel al fratelui său, Giovanni Antonio Guardi, asemănările sunt atât de mari încât *Istoria lui Tobie* (Chiesa del Angelo Raffaelle Venezia) este considerată când opera unuia, când a celuilalt dintre frați,

Scanned with OKEN Scanner

ori chiar o lucrare realizată în comun de aceştia. Arta lui Turner din perioada 1810-1830 este în mod capital influenţată de cea a lui Lorrain, iar, după aceasta, stilul său care va evolua până aproape de limita figurativităţii, va exercita o înrâurire importantă asupra picturii impresioniste şi, în primul rând, asupra picturii lui Monet. Este cunoscut felul în care tablouri precum *Concertul câmpenesc* sau *Venus din Urbino* de Tizian l-au influenţat pe Manet atunci când acesta a pictat *Le Dejeuner sur l'herbe*, respectiv *Olympia*, ori în care *Meninele* de Velázquez sau acelaşi *Le Dejeuner sur l'herbe* l-au influenţat pe Picasso. Unul dintre cele mai frumoase tablouri ale lui Gauguin din perioada bretonă, *La Belle Angèle*, este inspirat, în ceea ce priveşte paginarea, de o lucrare din 1857 de Hiroshige[9]. Tablourile lui Gauguin au marcat stilul lui Émile Bernard şi au generat apariţia Cloisonnismului, dar şi a Fauvismului. Cubismul lui Picasso şi al lui Braque n-ar fi existat dacă ei nu ar fi cunoscut pictura lui Cézanne, iar operele lui Kirchner, Nolde, Kokoschka şi Soutine ar fi arătat cu totul altfel dacă înaintea lor n-ar fi pictat Van Gogh. În cazul lui Soutine, influenţele unor pictori precum Rembrandt sunt mai mult decât explicite: *Boul jupuit* (Louvre, Paris) pictat de maestrul olandez, l-a inspirat pe Soutine într-o serie de lucrări cu acelaşi subiect. Neoimpresionistii, fauvistii, expresionistii, cubistii, nefigurativii geometrici, tasistii etc. sunt artişti care se influenţează reciproc, grupaţi după criterii stilistice – a se vedea asemănările Braque – Picasso (din perioada neagră), Seurat – Signac – Maximilien Luce – Theo Van Rysselberghe, Sonia Delaunay – Robert Delaunay, Matisse – Derain (din perioada fauvistă), Kandinsky – Paul Klee–Joan Mirò, Mondrian – Josef Albers, Hartung – Kline – Mathieu – Riopelle, Fautrier – Jean Atlan – Dubuffet, Herbin – Magnelli, Dali – de Chirico – Max Ernst – Magritte – Yves Tanguy – Paul Delvaux etc.

Un caz special este cel al tablourilor în care sunt înfăţişate alte tablouri, cu alte cuvinte al „picturii în pictură". Amintesc aici câteva lucrări de această factură: în *Viziunea preotului Ottobon* (Accademia, Venezia), Vittorio Carpaccio înfăţişează interiorul bisericii Sant' Antonio di Castello din Venezia, unde apare pictat şi tabloul de altar, realizat de asemenea de Carpaccio, înfăţişând *Martiriul celor zece mii de creştini de pe Muntele Ararat* (lucrare care, după demolarea bisericii, se află şi în prezent tot la Accademia din Venezia), precum şi două altare poliptice gotice. O lucrare a lui Hieronymus Francken II, *Prăvălia negustorului de artă Snellinck*

[9] Stampa cu titlul *Sanctuarul Suijin, Uchigawa şi Sekiya*. Pentru alte influenţe ale pictorilor japonezi asupra lui Gustave Moreau, Manet. Degas etc., v. Caroline Larroche, *Paris-Japon, Un écheveau d'influences* în „Beaux-Arts", 59, p. 33-39.

Scanned with OKEN Scanner

(Musée Royal d'Art Ancien, Bruxelles), este un prilej pentru artist de a reprezenta tablourile expuse aici, în vreme ce într-o altă pictură, *Masă la burgravul Rockox* (Alte Pinakothek, München), pot fi recunoscute, pe pereți, lucrări de Quentin Metsys, Jan Van Hemessen şi Rubens. În *Alegoria Religiei* (Metropolitan, New York) de Jan Vermeer, se poate vedea, în fundal, o *Răstignire* de Jakob Jordaens. Hubert Robert pictează *Vederi din Marea Galerie de la Louvre* (Louvre, Paris), cu operele de pictură expuse aici. Theodor Aman îşi înfăţişează atelierul din locuinţa sa din Bucureşti, pe pereți fiind identificabile alte tablouri ale artistului. În *Portretul lui Émile Zola* (Musée d'Orsay, Paris), Manet plasează, pe peretele din fundal, propria sa lucrare, celebra *Olympia*, aflată acum la Musée d'Orsay. Două tablouri de Van Gogh, unul aflat la Musée Rodin din Paris, celălalt în Colecţia Niarchos, tot din Paris, îl înfăţişează pe *Père Julien Tanguy*, negustorul de vopsele din Rue Clauzel, având în spate stampe japoneze (dispunerea lor diferă în cele două tablouri); pot fi identificate lucrări de Keisai, Toyokuni, Hiroshige şi Hokusai. În *Autoportretul cu Cristos galben* (Musée d'Orsay, Paris), Gauguin îşi pozează sie însuşi în faţa faimoasei sale lucrări *Cristos galben* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), *Capucines à „La Danse"* (Muzeul Puşkin, Moscova) de Henri Matisse reprezintă tot un „tablou în tablou" – în spatele florilor din primul plan se vede propria sa operă, *Dansul* (două variante, la Metropolitan, New York şi Ermitaj, St. Petersburg).

În arhitectură. Exemplele sunt tot atât de numeroase şi în arhitectură. Templele romane au drept model pe cele greceşti. De altfel, cele cinci ordine clasice romane (doric, toscan, ionic, corintic şi compozit) sunt direct derivate din cele trei ordine greceşti. În cadrul arhitecturii bizantine din sudul Peninsulei Balcanice are loc un proces continuu de preluări şi de îmbogăţiri formale până la elaborarea operelor cel mai bine structurate, bisericile mânăstirii Ossios Lukas de la Stiris şi biserica Sfinţii Apostoli de la Salonic. Este evident aportul arhitecturii din zona constantinopolitană la construirea unei biserici ca Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeş[10]. Sf. Sofia din Constantinopol nu a generat imitaţii directe în zona Bizanţului (deşi în construcţia sa sunt clare influenţele unor realizări ca San Vitale din Ravenna şi, mai cu seamă, Sf. Serghie şi

[10] Pentru modul de transmitere a influenţelor în arhitectura medievală din zona constantinopolitană, Balcani şi Ţările Române v. Răzvan Theodorescu, *Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele X-XIV)*, Editura Academiei, Bucureşti, 1974; Gheorghe Curinschi Vorona, *Istoria arhitecturii în România*, Editura Tehnică, Bucureşti, 1981; Grigore Ionescu, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, Editura Academiei, Bucureşti, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Bacchus din Constantinopol – ultima dintre ele fiind construită de aceiaşi arhitecţi care, puţin după aceea, au dus la bun sfârşit construcţia Sf. Sofia, adică Anthemis din Tralles şi Isidor din Milet), ci în cadrul arhitecturii otomane. În arhitectura rusă, edificii precum bisericile din Bogoliubovo şi Kolomenskoe au stat la originea unor serii întregi de imitaţii şi derivaţii. Biserica San Vitale din Ravenna a inspirat pe constructorii Capelei Palatine de la Aachen, care, apoi, a fost luată drept model pe şantierul bisericii romanice alsaciene de la Ottmarsheim. O examinare a influenţelor succesive din cadrul arhitecturii romanice şi a celei gotice este foarte laborioasă. Biserici precum Sainte-Foy din Conques, Saint-Sernin din Toulouse ori Catedrala din Santiago de Compostela prezintă analogii evidente, în plan şi elevaţie, ele aparţinând unui tip numit „al drumului pelerinilor", care ducea la Santiago, în Galicia. În sud-vestul Franţei întâlnim un tip specific de biserică, romanică, având naosul de tip sală, acoperit cu cupole pe pandantivi dispuse una după alta. Exemplele cele mai importante sunt Catedrala din Angoulême, biserica abaţială de la Fontevrault, Catedrala din Cahors, biserica Sainte-Marie-des-Dames din Saintes, bisericile din Souillac, Solignac, Bourg-Charente, Gensac-la-Pallue etc. Bisericile din Paray-le-Monial sau Anzy-le-Duc sunt inspirate din marea abaţială de la Cluny, Pseudobazilicile romanice din Auvergne formează o familie în care se realizează variaţii pe aceleaşi teme fundamentale; aşa sunt bisericile Notre-Dame-du-Port din Clermont-Ferrand şi cele de la Issoire, Orcival Saint-Nectaire, Saint-Saturnin, Ennezat, Volvic, Chauriat, Riom, Brioude. Catedrala gotică din Angers reprezintă o prelucrare a modelului sală romanic amintit anterior, la care calotele pe pandantivi au fost înlocuite cu bolţi pe ogive foarte bombate, iar ea, la rândul ei, a servit ca model pentru biserica San Francesco din Assisi. Primele biserici gotice italiene (Fossanova, Casamari, Chiaravalle Milanese) au fost construcţii cisterciene, cu toate caracteristicile formale planimetrice, volumetrice şi plastic-decorative ale acestora. Catedrala din Laon a servit drept model pentru Notre-Dame din Paris, iar aceasta din urmă pentru biserici precum cea din Mantes-la-Jolie. Catedrala din Lavaur este o replică, la scară redusă, a celei din Albi. Corul catedralei din Köln este inspirat din cel al catedralei din Amiens, faţadele transeptului şi elevaţiile interioare de la Westminster Abbey din Londra au drept model elementele corespunzătoare ale Catedralei din Reims, iar la biserica Saint-Pierre din Chartres, constructorii au reluat multe din principiile constructive şi compoziţionale care au stat ca bază a realizării catedralei din acelaşi oraş. Structura planimetric-volumetrică şi unele

Scanned with OKEN Scanner

părți mari ale construcției, precum fațada monumentală ce cuprinde şi portalul, sunt foarte asemănătoare la multe biserici gotice rurale bretone: Pencran, Landivisiau, Brasparts Goulven, Guimiliau Trémaouezan, Bodilis, Gouesnou, Commana, Locmélar. Am semnalat[11] asemănările dintre unele biserici-hală din Transilvania şi alte biserici, de acelaşi tip, din Lorena, în special între biserica evanghelică din Sebeş şi Saint-Étienne din Saint-Mihiel. Construcțiile greceşti dorice, ionice sau corintice au inspirat nu numai pe cele romane, dar şi pe cele din arcul stilistic renascentist şi din Neoclasicismul secolelor XVIII-XIX, adevărate replici, aproape identice cu acestea, aşa cum biserica Madeleine din Paris (arh. Claude Vignon), corpul de gardă de pe Unter den Linden, Berlin şi Altes Museum, Berlin (arh. Karl Friedrich Schinkel), Gliptoteca şi Propileele din München, precum şi Rumeshalle Walhalla (arh. Leo von Klenze), *Tempietto* din Villa Borghese din Roma (arh. Antonio şi Mario Asprucci). Capela Expiatorie din Paris (arh. Pierre Fontaine) şi biserica Saint-Pierre-et-Saint-Paul din Courbevoie (arh. Louis Le Masson) au drept model Pantheonul din Roma, dar şi câteva biserici italiene au aceeaşi sursă de inspirație. Acestea sunt Sant'Andrea de pe Via Flaminia din Roma (arh. Jacopo Vignola), San Simeon Piccolo din Venezia (arh. Giovanni Scalfarotto), Chiesa della Gran Madre di Dio din Torino (arh. Ferdinando Buonsignore), Sant'Antonio Nuovo din Trieste (arh. Pietro Nobile), San Francesco da Paola din Napoli (arh. Pietro Bianchi), în vreme ce o altă construcție din Roma, bazilica Santa Maria Maggiore, a inspirat pe Hippolyte Lebas, arhitectul bisericii Sainte-Marie-de-Lorette din Paris. Königsbau din München (arh. Leo von Klenze) este inspirat de palatul Pitti din Firenze. Două biserici de secol XIX din Germania, Bonifatius Basilika din München (arh. Georg Friedrich Ziebland) şi Friedelkirche din Potsdam (arh. I. Ludwig Persius) sunt replici ale bisericilor paleocreştine din Roma. Construcții neogotice engleze – Scarisbrick Hall (arh. Augustus Welby Northmore Pugin) – au drept model conacele de stil Tudor şi Jacobean. Unul dintre cele mai frumoase astfel de *revival*-uri este Harlaston Hall din Grantham (arh. Anthony Salvin). *Tempietto*-ul lui Bramante a constituit sursa de inspirație pentru autorii cupolelor unor mari construcții din Europa secolelor XVII-XIX, precum şi din Statele Unite: Catedrala S. Paul din Londra (arh. Christopher Wren), Pantheonul din Paris (arh. Germain Soufflot), Nikolaikirche din Potsdam (arh. Karl

[11] Dan Păcurariu, *Asemănări stilistice între bisericile-hală gotice din Lorena şi cele din Transilvania*, în *Comunicările „Hyperion"* 7, Editura Hyperion XXI, Bucureşti, 1996, p. 107-110.

Scanned with OKEN Scanner

Friedrich Schinkel), Catedrala Sf. Isaac din St. Petersburg (arh. Auguste Richard de Montferrand), Capitoliul din Washington (arh. Charles Bullfinch). Clădiri engleze din secolul al XVIII-lea, Mereworth Castle de Colin Campbell şi Chiswick House de Earl of Burlington sunt replici ale celebrei Villa Rotonda din Vicenza a lui Andrea Palladio. Scara castelului din Torgau, operă de mare importanţă a Renaşterii germane, e inspirată din scara Francisc I a castelului Blois, aceasta fiind luată drept model şi pentru scara Conacului Biltmore din Asheville (1895, arh. Richard Morris Hunt). Biserica votivă din Viena (Votivkirche, arh. Heinrich Von Ferstel), biserica Saint-Epvre din Nancy şi biserica Sainte-Clotilde din Paris (arh. Christian Gau) sunt replici aproape exacte ale catedralelor gotice din secolele XII-XV din Franţa. Primăria din Boston (arh. Arthur Gilman) are ca model aripile din Renaştere ale palatului Louvre. Castelul de la Rochefort-en-Yvelines copiază arhitectura de la Hôtel de Salm din Paris (arh. Pierre Rousseau). Este aproape imposibil de stabilit o listă, fie şi parţială, a clădirilor inspirate sau influenţate direct de unele mari realizări ale arhitecturii secolului nostru: casa Steiner din Viena (arh. Adolf Loos), pavilionul german de la Expoziţia din Barcelona (arh. Ludwig Mies Van der Rohe), clădirea şcolii Bauhaus din Dessau (arh. Walter Gropius), teatrul Champs-Élysées din Paris (arh. Auguste Perret), Villa Savoye din Poissy (arh. Le Corbusier), „Casa de pe cascadă" de la Bear Run (arh. Frank Lloyd Wright), sanatoriul din Paimio (arh. Alvar Aalto) şi multe altele.

În literatură. În afara marilor motive şi teme care au circulat de-a lungul întregii literaturi universale, există numeroase influenţe directe ale unor lucrări mai mult sau mai puţin importante asupra scrierilor altor autori[12]. Prima parte a *Eneidei* lui Virgiliu e inspirată de *Odiseea* lui Homer, iar cea de-a doua de *Iliada*. Comediile lui Menandru au constituit sursă de inspiraţie pentru alţi autori antici, pentru Terenţiu (în *Heautontimorumenos*) şi pentru Plaut (în *Menaechmii*, subiect reluat apoi de Shakespeare în *The Comedy of Errors*, de Jean de Rotrou în *Ménechmes* şi de Jean-François Regnard, în *Ménechmes ou les jumeaux*). *Asinus Aureus* de Apuleius şi *Lucius* de Lucian din Samosata au, probabil, aceeaşi sursă de inspiraţie. *De Republica* de Cicero are ca model marele dialog al lui Platon, *Πολιτειχ̃*. Diferite subiecte mari ale literaturii antice au fost retratate şi reinterpretate: *Orestia* de Eschil, Sofocle, Euripide, Giraudoux, O'Neill şi Sartre. *Ifigenia* de Euripide,

[12] V. pentru următoarele şi *Dictionnaire universel des lettres*, Laffont-Bompiani, Paris şi Dim. Păcurariu, *Teme, motive, mituri*, Editura Albatros, Bucureşti, 1985.

Scanned with OKEN Scanner

Racine şi Goethe, *Andromaca* de Euripide şi de Racine. *Oedip* de Sofocle, Seneca, Anguillara, Corneille, Dryden, Voltaire, Niccolini, Martinez de la Rosa, Gide şi Hoffmanstahl, *Prometeu* de Hesiod, Lucian din Samosata, Calderón, Goethe, Shelley, Spitteler, Gide, Philippide şi Victor Eftimiu, *Meropa* de Aristotel, Plutarh, Maffei, Alfieri şi Voltaire, *Medeea* de Euripide, Seneca, J. de la Péruse, Corneille, Niccolini şi Grillparzer, *Antigona* de Sofocle şi de Jean Anouilh, *Amphitryon* de Plaut, Molière, Giraudoux ş.a. Alte subiecte predilecte, apărute ulterior, au fost, de asemenea, interpretate în lucrări literare: *Don Juan* de Tirso de Molina, Molière, Thomas Corneille, Byron, Lenau, Puşkin, P. J. L. Heyse, R. del Valle-Inclán, *Faust* în *Faustbuch*, subiect reluat apoi de Marlowe, Goethe, F. Müller, F. M. Klinger, Puşkin, Lenau, C. D. Grabbbe, *Don Carlos* de D. Jiménez de Enciso, T. Otway, Schiller. Este adevărat că multe din aceste teme au fost deseori reinterpretate conform spiritului epocii şi concepției autorilor.

Majoritatea operelor lui Shakespeare au subiecte inspirate după autori diverşi, uneori minori, dar acesta a re-creat acțiunea, a adăugat ample elemente ale propriei gândiri morale şi filosofice, depăşind cu mult originalul şi obținând mari capodopere ale literaturii universale: *The Taming of the Shrew* are subiectul inspirat de *I Suppositi* de Ariosto, *The Comedy of Errors* de *Menaechmii* de Plaut, *A Midsummer-Night Dream* de *Metamorphoseis de* Ovidiu, de poemul *Huon de Bordeaux*, de romanul pastoral *Diana* de Jorge de Montemayor şi de *Βιου Παράλληλοι* ale lui Plutarh, *Titus Andronicus* de *Metamorphoseis* ale lui Ovidiu şi de *Thyeste* de Seneca, *Romeo and Juliet* de una dintre nuvelele lui Bandello, reluată apoi de Arthur Brooke, *The Merchant of Venice* de *Il Pecorone* de Ser Giovanni Fiorentino, *Zelauto* de A. Munday şi, poate, *The Jew of Malta* de Christopher Marlowe, *As You Like It* după Th. Lodge, *Twelfth Nigth* de o altă nuvelă a lui Bandello, după două comedii având titlul *Gl'Inganni* de Niccolò Secchi şi de Curzio Gonzaga şi de *Apollonius and Silla* de Barnaby Rich, *The Tragedy of King Richard the Second* de *Chronicles* ale lui Holinshed şi de *Cronica* lui Froissart, *The Tragedy of King Richard the Third* de *Chronicles* de Raphael Holinshed şi de Th. More, *King Henry the Fourth, King Henry the Fifth, King Henry the Sixth* de *Chronicles* de Holinshed, *Julius Caesar* de *Βιου Παράλληλοι* de Plutarh, *De vita XII Caesarum* de Suetonius şi *Farsalia* de Lucanus, *Troilus and Cressida* de *Il Filostrato* de Boccaccio şi de *Troylus and Cryseide* de Chaucer, *Hamlet* după *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus, *All's Well that Ends Well* de *Decameronul* lui Boccaccio (ziua III,

Scanned with OKEN Scanner

povestirea 9), *Measure for Measure* de *Ecatommiti* de G. Giraldi Cinzio (VIII), *Othello* după aceeaşi sursă, *Macbeth* de *Chronicles* de Holinshed, *Timon of Athens* de dialogul *Timon Mizantropul* de Lucian din Samosata şi, de asemenea, de Plutarh, *Coriolanus* de *Βιου Παράλληλοι* de Plutarh şi de *Ab urbe condita libri* de Tit Liviu, *King Lear* de *Historia Regum Britanniae* de Geoffrey de Monmouth, *Chronicles* de Holinshed şi de *Oglinda magistraților* de T. Sackville, *Cymbeline* după *Chronicles* de Holinshed şi *Decameronul* lui Boccaccio, *The life and death of King John* după Holinshed, *The Two Gentlemen of Verona* după *Apollonius e Silva* de Bandello şi *Diana* de Jorge de Montemayor, *Much Ado About Nothing* după Bandello, *The Winter's Tale* după *Pandosto or the Triumph of Time* de Robert Greene, *Metamorphoseis* de Ovidiu şi *Βιου Παράλληλοι* de Plutarh, *Antony and Cleopatra* de asemenea după Plutarh, iar poemul *Venus and Adonis* după Marlowe şi după *Seillaes Metamorphosis* de Th. Lodge. *The Duchess of Malfi* de John Webster are la origine tot una dintre nuvelele lui Matteo Bandello. *Vies des hommes illustres et des grands capitaines* şi *Vie des dames galantes* de Brantôme se inspiră din *Βιου Παράλληλοι* de Plutarh. *Il Pastor fido* de Gian Battista Guarini este influențat de Pausanias, dar şi de *Aminta* lui Torquato Tasso. *Comedia Eufemia, Comedia Armelina* şi *Medora* de Rueda sunt reluări respectiv după Boccaccio, Cecchi şi Giancarli. *Astrée* de Honoré d'Urfé este inspirată de *Los siete libros de la Diana* de Jorge de Montemayor. Romanul lui Cervantes *Trabajos de Persilla y Sigismunda* valorifică episoade din *Leucip şi Clytofon*. *Bradamante* de Robert Garnier are ca model pe *Orlando Furioso* de Ariosto, acelaşi autor al Renaşterii franceze inspirându-se, în *Les Juives,* după *Biblie*. *Cardenio şi Celinda* de Andreas Gryphius foloseşte subiectul dintr-o nuvelă a lui Juan Pérez de Montalbán. *L'École des maris* şi *Les Fourberies de Scapin* de Molière se inspiră din două piese de Terențiu, *Adelphe*, respectiv *Phormion*. La Corneille, *Rodogune* se inspiră din Appian, *Nicomède* dupa Iustin, *Heraclius empereur d'Orient* după Baronius, *Cinna* din *Clementia* lui Seneca, *Le Cid* din *Les Mocedades de Cid* de Guillén de Castro, iar *Horace* de Tit Liviu şi Dionis din Halicarnas, pe când primul act din *Don Sanche d'Aragon* are drept sursă de inspirație o obscură comedie spaniolă, *El Palacio confuso*. *Phèdre* de Racine are drept sursă *Phaedra* de Seneca şi *Hipolit* de Euripide, iar comedia *Les Plaideurs*, de asemenea de Racine, are drept model teatrul lui Aristofan şi *La Farce du Maître Pathelin*. Fabulele lui La Fontaine sunt (unele dintre ele) inspirate de Esop şi de Fedru, dar şi de *Pañcatantra*. O mențiune specială merită

Scanned with OKEN Scanner

fabula lui La Fontaine *La Montagne qui accouche* (*Fables*, V, 10), care constituie, în mod evident, o dezvoltare a versului lui Horaţiu „Parturiunt montes nascetur ridiculus mus". *Gil Blas* de Lesage are ca principal model *Marcos de Obrégon* de Vicente Espinel, *Crispin rival de son maître* este inspirată de Mendoza, *Le Diable boiteux* de *El diablo cojuelo* de Luis Vélez de Guevara, iar *Télémaque* de Fénelon are drept model *Odiseea* lui Homer. *Jeppe paa Bjergen* de Holberg preia subiectul unei lucrări italiene, lucrare care a fost luată ca model şi de Shakespeare, în prologul de la *The Taming of the Shrew*. Două romane de Fielding, *Joseph Andrews* şi *An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews* sunt parodii după romanul moralizator *Pamela* al lui Samuel Richardson. Poemul *The Seasons* de James Thomson este, în mod vădit, influenţat de *Georgicele* lui Virgiliu şi a avut un larg ecou în epocă, influenţând, la rândul său, poemul *Die Alpen* de Albrecht von Haller şi fiind pus pe muzică de Joseph Haydn în celebrul oratoriu *Anotimpurile. Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot este inspirat fără echivoc de *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, *Idylles* de André Chenier dovedesc influenţa celor scrise de Gessner, care, la rândul lor, sunt inspirate de cele ale lui Teocrit. Literatura perioadei clasice şi a celei romantice oferă exemple numeroase şi variate de preluări directe, în special în ceea ce priveşte subiectul literar: *Die Verschworung des Fiesco zu Genua* de Schiller preia acţiunea din *La Conjuration du comte Jean-Louis de Fiesque* de J.-F. P. de Retz. *Ruslan şi Ludmila* de Puşkin are un subiect asemănător cu cel din *Orlando Furioso* de Ariosto. *Des Meers und der Liebe Wellen* de Grillparzer are subiectul inspirat din istoria lui Hero şi Leandru, iar *Michael Koolhaas* de Heinrich von Kleist se bazează pe o intrigă din *Mikrochronologikum* de P. Hafftiz. Wieland scrie, după *Don Quijote* de Cervantes, *Natur über die Schwarmerei. Die Grüne Heinrich* de Gottfried Keller are o acţiune inspirată de *Wilhelm Meister* de Goethe. Sunt cunoscute şi influenţele exercitate de *Le Roman comique* al lui Scarron asupra unei alte scrieri, de astă dată din epoca Romantismului, *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, şi de marele ciclu poetic *La Légende des siècles* de Victor Hugo asupra povestirilor *Vies imaginaires* de Marcel Schwob, ale spectacolului alegoric *El gran teatro del Mundo* de Calderón asupra „misterului" *Das Salzburger grosse Welttheater* de Hugo von Hofmannsthal. Unul dintre fenomenele cele mai importante de preluare şi prelucrare a unui subiect în perioada Romantismului îl constituie tetralogia lui Wagner *Der Ring der Nibelungen*, în care maestrul german, pe lângă retratarea literară a subiectului medieval, porneşte la întocmirea

Scanned with OKEN Scanner

a ceea ce el aspira să realizeze – *Gesamtkunstwerk*-ul, arta totală, arta de fuziune a mai multor discipline artistice. Romanul *Le Nabab* de Alphonse Daudet preia multe elemente de acțiune din *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon[13]. Sunt de semnalat și unele asemănări interesante între *Les Misérables* de Victor Hugo și *Great Expectations* de Charles Dickens sau între romanele lui George Eliot și cele ale lui Dickens și Thomas Hardy. Una dintre cele mai importante forme, de astă dată de confluențe, s-a manifestat în secolul al XIX-lea și a constat în descoperirea unor afinități în ceea ce privește concepțiile asupra artei poetice, între Charles Baudelaire și Edgar Allan Poe, multe dintre aceste concepții fiind enunțate de poetul american în cele două studii teoretice, *Principiul poetic* și *Filosofia compoziției*, traduse în limba franceză de Baudelaire și despre care acesta mărturisea că „mes poésies étaient faites dix ans avant que je connusse les œuvres de ce-dernier (Poe, n.n.)". Baudelaire îi dedică lui Poe, pe lângă referiri în alte lucrări și articole ale sale, și două studii importante, *Edgar Poe. Sa vie et ses œuvres* și *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Concepția poetică a lui Baudelaire, exprimată *in extenso* în *Art Poètique* și, într-o remarcabilă formă concentrată, în celebrul său sonet *Correspondances*, avea să îndrepte o bună parte a poeziei ulterioare pe drumul continuat apoi de Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé și de ceilalți simboliști. Drama *Năpasta* de Caragiale, vădește influența lui Dostoievski, după cum romanul *Adela* de Ibrăileanu relevă pe cea a lui Turgheniev. Dintre influențele directe din literatura secolului al XX-lea, amintesc aici pe cea a nuvelei *Undine* de La Motte-Fouqué asupra piesei *Ondine* de Jean Giraudoux. „Romanul contrapunctic", imaginat de Gide (*Les Faux Monnayeurs*), servește drept model lui Aldous Huxley pentru o scriere de aceeași factură – *Point-Contrepoint*. Gide însuși remarca, în *Les Faux Monnayeurs*, că ar dori să realizeze în proză ceva asemănător *Artei Fugii* de Bach și că nu vede de ce ceea ce ar fi posibil în muzică n-ar fi și în literatură. Romanele lui James Joyce sau ale Virginiei Woolf denotă influența tehnicii particulare de elaborare a acțiunii romanului imaginate de Laurence Sterne în *Tristram Shandy*. *Mutter Courage* de Brecht reia subiectul din *Ertzbetrügerin und Landstürtzerin Courasche* de Grimelshausen. Două romane scrise aproximativ în același timp, *Doktor Faustus* de Thomas Mann și *Das Glasperlenspiel* de Hermann Hesse, vădesc asemănări interesante,

[13] V. Dim. Păcurariu, *Alphonse Daudet et Nicolae Filimon*, în „Revue de littérature comparée", 1, janvier – mars 1980 și *Alphonse Daudet influențat de Nicolae Filimon* în *Scriitori și direcții literare*, Editura Albatros, București, 1981.

Scanned with OKEN Scanner

asemănări care i-au frapat şi pe cei doi scriitori atunci când au putut să-şi citească reciproc operele.

Ca şi în cazul „picturii în pictură", o modalitate particulară de expresie în literatură este inserția unei lucrări dramatice într-o altă lucrare dramatică („teatru în teatru") sau a unei scrieri epice într-o altă narațiune mai amplă. Dintre cele mai ilustre exemple din dramaturgie, amintesc aici *Hamlet* şi *A Midsummer-Night's Dream* de Shakespeare, *L'Illusion comique* de Pierre Corneille, *Sei personaggi in cerca d'autore* şi *Questa sera si recita a soggetto* de Luigi Pirandello. În literatura epică, trebuie menționate povestirile intercalate în *Asinus aureus* de Apuleius, dintre care cea mai vestită este cea despre Amor şi Psyche, în *Decameronul* de Boccaccio şi în operele inspirate direct de acesta: *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre şi *Hanul Ancuței* de Mihail Sadoveanu. Povestiri intercalate conțin şi multe romane importante. Dintre acestea citez doar două: *I Promessi sposi* de Alessandro Manzoni conține episodul *La Signora di Monza*, de fapt o lucrare anterioară a scriitorului, adaptată de acesta, redusă ca dimensiuni şi introdusă în capodopera sa. *Les Misérables* de Victor Hugo are inclusă şi o amplă relatare a bătăliei de la Waterloo.

În muzică. Se pot cita, de asemenea, şi în cadrul acestei arte exemple numeroase. Unele lucrări de Bach sunt transcripții după Vivaldi. Între Haydn şi Mozart a avut loc un lung schimb de influențe reciproce. Lucrările de până la 1800-1801 ale lui Beethoven sunt marcate, în mod incontestabil, de maniera lui Mozart şi Haydn. Unele dintre lucrările lui Liszt sunt transcripții pentru pian ale lucrărilor altor compozitori (amintesc aici cele *12 Mari Studii după Paganini*). Simfoniile lui Bruckner sunt influențate, ca substanță melodică şi armonică, de muzica lui Richard Wagner, iar în *Simfonia a III-a* în re minor, numită uneori şi *Simfonia Wagner*, găsim şi unele motive integrale din *Tristan şi Isolda* şi *Walkiria*. *Simfonia a IV-a* în fa minor de Ceaikovski se inspiră din *Simfonia a V-a* în do minor de Beethoven (în special în ceea ce priveşte tema destinului, a *Fatum*-ului), dar, aşa cum spune chiar Ceaikovski, fără a prelua nici un motiv muzical. Beethoven, Chopin, Brahms, Reger, Rahmaninov, Stravinski, Britten sunt doar câțiva dintre compozitorii care au realizat variațiuni pe teme luate din lucrările altor artişti (Beethoven cu *33 de variațiuni după un vals de Diabelli*, Chopin cu *Variațiunile pe tema „la ci darem la mano"* de Mozart, Brahms cu *Variațiunile pe o temă de Haydn* Op. 56 a – de fapt un vechi coral numit „al Sfântului Anton", utilizat de Haydn, Reger cu *Variațiunile şi fuga pe o temă de Mozart* Op. 132, temă luată din *Sonata*

Scanned with OKEN Scanner

pentru pian în la major nr. 11, KV 331 *„alla turca"*, Rahmaninov cu populara *Rapsodie pe o temă de Paganini* în la minor Op. 43, după *Capriccio nr. 24 pentru vioară*, de Paganini, *Variațiunile pe o temă de Chopin* Op. 22, după *Preludiul* în do minor Op. 18 nr. 20 de Chopin şi *Variațiunile pe o temă de Corelli* Op. 42, Stravinski cu muzica baletului *Sărutul Zânei,* pe teme din lucrările lui Ceaikovski, *Dumbarton Oaks-concerto* (după Bach), *Pulcinella* (după Pergolesi) şi Britten cu *Variațiunile şi fuga pe o temă de Purcell*, tema fiind luată din muzica de scenă la *Abdelazar* de Purcell.

1.1.2. *Între arte diferite*. Artele trebuie să fie, evident, de aceeaşi categorie, pentru a permite preluarea unor forme *tale quale*. Este cazul artelor vizuale. Preluarea formelor din arhitectură în pictură şi obiectele de arhitectură servind de model pictorilor vor constitui tema unui capitol separat, mai larg. În sens invers însă (influențarea arhitecturii de către lucrări de pictură) exemplele sunt mai rare. Amintesc aici totuşi cazul restauratorilor de monumente, aceştia realizând uneori restaurări după picturi sau desene de epocă (picturi cu subiecte diverse, picturi topografice şi vederi urbane, tablouri votive etc.). Un exemplu specific este şi cel al pictorilor ajunşi la un anumit stadiu de celebritate şi care cer arhitecților amenajarea unor locuri adecvate cu picturile lor. Astfel, Rubens pretindea nu numai pregătirea unor spații pentru care dădea şi indicații, dar pe care şi le şi controla înainte de a i se amplasa lucrarea. Amenajarea unor muzee special pentru a pune în valoare lucrări de artă plastică, adăpostite de ele se poate vedea în special în ultimele decenii: Citez aici Burrell Museum din Glasgow (arh. Barry Gasson), Musée d'Orsay din Paris (Gae Aulenti) etc.

1.2. PRELUĂRI DE ELEMENTE DE DETALIU

În artele plastice. Exemplele sunt la fel de numeroase, dar, în mod firesc, mai puțin semnificative decât cele de la punctul 1.1.1.: În pictura de gen flamandă din secolul al XVI-lea şi în cea flamandă şi olandeză din secolul al XVII-lea apar obiecte variate cu funcțiune alegorică – oglinda având rolul de alegorie a vanității, banii cu acela de alegorie a deşertăciunii bunurilor pământeşti, craniul sugerând ideea de *memento mori* etc. În lucrarea sa de referință *Evul mediu fantastic*, Jurgis Baltrušaitis arată cum, în operele diferiților artişti medievali (cel mai

Scanned with OKEN Scanner

reprezentativ fiind Hieronymus Bosch), apar variante ale unor tipuri antropozoomorfe de monştri, cu variaţii relativ minore, numiţi *gryli*).

În arhitectură. Citez exemplul construcţiilor renascentiste şi baroce din secolele XV-XVIII: în elevaţie se reproduce modelul stilizat al templului greco-roman, în vreme ce fiecare ancadrament de gol (uşă, fereastră, nişă) reproduce, în mic, un acelaşi model stilizat. Fiecare gol este, deci, încadrat de un fel de „templu" în miniatură. Este, practic, imposibil de stabilit o listă, fie chiar şi sumară, a elementelor de detaliu preluate de la o construcţie la alta în perioada Romanicului şi a Goticului. Amintesc totuşi cazul cupolelor pe pandantivi ale bisericilor romanice din Aquitaine, care se transformă în perioada gotică în bolţile bombate cu ogive, de tip angevin, ori al turnului de la biserica Saint-Sernin din Toulouse, imitat la nenumărate alte biserici din zona adiacentă acestui oraş: Beaumont-de-Lomagne, Castelsarrasin, Pamiers, biserica iacobinilor din Toulouse, biserica augustinienilor din acelaşi oraş, Rieux-Volvestre, Lombez etc. Multe biserici romanice din regiunea Limousin au un tip caracteristic de clopotniţă (Saint-Leonard-de-Noblat Eymoutiers Saint-Junien, Uzerche, Collonges etc.). În aceeaşi regiune şi în aceeaşi perioadă, unele biserici prezintă un masiv occidental caracteristic (Le Dorat, Bénévent-l'Abbaye). În zona Angoumois-Saintonge, multe biserici romanice sunt prevăzute cu aşa-numita „faţadă-ecran", suport pentru o bogată decoraţie sculptată (Catedrala din Angouléme, bisericile din Saint-Amant-de Boixe, Bourg-Charente, Chalais, Plassac, Montmoreau, Ruffec, Cognac, Châtres, Fenioux, Échillais, Échebrune, Gensac-la-Pallue, Surgères, Avy-en-Pons, Corme-Royal, Matha etc.). Şi corurile unor biserici din aceeaşi regiune din perioada romanică prezintă analogii în ceea ce priveşte planul, ordonarea elevaţiei şi decoraţia – de exemplu la bisericile de la Talmont-sur-Gironde, Rétaud, Geay, Rioux etc. În perioada gotică, semnalez cazul turnurilor catedralei din Laon, care au fost, practic, copiate, atât la biserica Saint-Martin din acelaşi oraş, cât şi la catedralele din Bamberg şi Naumburg, al portalului flamboyant de la Saint-Maclou din Rouen, imitat îndeaproape la Notre-Dame din Alençon, sau al turnului *de Beurre* (de asemenea flamboyant) de la Catedrala din Rouen, care a servit ca model pentru turnul bisericii din Verneuil-sur-Avre. Cupola de la Cappella de'Pazzi din Firenze, capodoperă a lui Brunelleschi, are o celebră replică la biserica Santa Maria delle Carceri din Prato, lucrare fundamentală a lui Giuliano da Sangallo. Faţada realizată de Giacomo della Porta la biserica Gesù din Roma a fost imitată în toată Europa barocă. Ordinul colosal palladian a fost folosit ulterior în întreaga arhitectură barocă şi neoclasică.

Scanned with OKEN Scanner

În secolul al XIX-lea, la multe construcții neogotice (Parlamentul din Londra, arh. Charles Barry şi Augustus Welby Northmore Pugin; Primăria din Viena şi biserica Maria von Siege, tot din Viena, arh. Friedrich von Schmidt; Rijksmuseum din Amsterdam, arh. P. J. L. Cuypers; Primăria din München, arh. Georg Von Hauberisser etc.) şi neorenascentiste (Opera din Paris, arh. Charles Garnier; Gare du Nord din Paris şi biserica Saint-Vincent-de-Paul din Paris, arh. Jacques-Ignace Hittorff şi biserica Trinité, tot din Paris, arh. Théodore Ballu; Opera din Viena, arh. August Siccard Von Siccardsburg, Opera din Dresda, arh. Gottfried Semper etc.), cu toate că se recurge la volumetrie originală, fără mare legătură cu modelele istorice, decorația şi subansamblurile de arhitectură sunt inspirate de cele din arta Goticului, respectiv a Renaşterii. Trei biserici construite de Paul Abadie, Sacré-Cœur din Paris, biserica din Valeyrac şi Saint-Martial din Angoulême, folosesc detalii utilizate de arhitectura romanică din Angoumois şi Saintonge, detalii pe care autorul le utilizează la restaurarea catedralelor din Angoulême şi din Périgueux (Saint-Front). Elemente importante de arhitectură romanică se întâlnesc în multe din clădirile lui Henry Hobson Richardson (Trinity Church din Boston, Crane Library din Quincy, MA), dar şi în ale lui Alfred Waterhouse (Muzeul de Istorie Naturală din Londra), şi la castelul bavarez Neuschwanstein, arh. Christian Jank).

În literatură. Voi prezenta, spre exemplificare, două cazuri dintre cele mai caracteristice. Mai întâi, cel al comediei *Le Mariage forcé* de Molière, în care apar două scene inspirate din *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais. În scena 1, Sganarelle discută cu Geronimo dacă să se însoare sau nu cu tânăra Dorimène. Acesta îl sfătuieşte pe rând, după argumentele de rigoare, mai întâi să nu se însoare şi apoi, dimpotrivă, să se însoare, la fel ca în episodul din *Pantagruel* (III, 9), când Panurge îi cere lui Pantagruel acelaşi sfat pe care îl cere Sganarelle lui Geronimo. În scena 6, Sganarelle doreşte să-l întrebe acelaşi lucru pe filosoful Pancratius, dar acesta îi răspunde în diferite limbi, unele exotice, episod aproape identic cu cel din *Pantagruel* (II, 9), când Panurge îl cunoaşte pe Pantagruel şi, până se hotărăşte să-i răspundă în franceză, primul vorbeşte în mai multe limbi, unele inventate sau deformate de Rabelais. În ambele lucrări, aceeaşi satiră la adresa scolasticii medievale şi a logicii aristotelice. Găsim al doilea exemplu în *Nathan der Weise* de Lessing (III, 7), unde Nathan îi povesteşte lui Saladin, pentru a-i explica temeiurile credinței creştine, a celei mahomedane şi a celei mozaice, istoria celor trei inele, luată din *Decameronul* (ziua I, povestea a 3-a) lui Boccaccio.

Scanned with OKEN Scanner

În muzică. Exemplul poate cel mai semnificativ este cel al motivului *Dies irae*, secvență compusă în secolul al XII-lea şi utilizată în formă polifonică în requiem-uri (Mozart, Berlioz, Verdi), dar şi în lucrări simfonice (*Simfonia Fantastică* de Hector Berlioz, *Simfonia a III-a* în do minor cu orgă de Camille Saint-Saëns, *Dansul morții* de Franz Liszt, *Simfonia Manfred* de P. I. Ceaikovski, *Simfonia a II-a* în do minor de Gustav Mahler, *Simfonia I* în re minor şi *a III-a* în la minor de Rahmaninov, *Dansurile simfonice, Variațiunile pe o temă de Corelli, Rapsodia pe o temă de Paganini* de acelaşi compozitor).

1.3. PRELUĂRI DE TEHNICI ŞI METODE DE LUCRU

În pictură. Introducerea în Italia a tehnicii picturii în ulei, de către Domenico Veneziano şi Antonello da Messina, care adoptaseră această manieră flamandă, a avut urmări deosebit de importante asupra modului însuşi de a picta al artiştilor italieni, care au început acum să insiste mai mult asupra detaliilor decât atunci când lucrau în culori de apă. Unul din numeroasele exemple din arta modernă: metoda pointilistă de lucru folosită de pictori precum Georges Seurat, Paul Signac, Henri Cross, Camille Pissarro, Theo Van Rysselberghe, Maximilien Luce, André Derain, Henri Matisse, Umberto Boccioni etc.

În arhitectură. Amintesc preluarea de către tehnica romană a construcțiilor a procedeului etrusc de construcție, cu arce cu bolțari radiali, care a înlocuit, în bună parte, sistemul trilitic tradițional şi a conferit arhitecturii romane, prin derivatele sale, bolta şi cupola, meritul de a fi prima care să realizeze mari spații interioare, fără puncte intermediare de sprijin. De asemenea, adoptarea de către arhitectura romanică din sud-vestul Franței a tehnicii construcțiilor acoperite cu calote care se sprijină pe pandantivi, ce provine, pe cât se pare, din zona Bizanțului. La sfârşitul secolului al XIX-lea, inventarea betonului armat şi utilizarea sa intensivă au dus, practic, la apariția unui nou stil în arhitectură, Funcționalismul, cu o morfologie specifică şi originală. Foarte semnificativă este şi preluarea de către un număr relativ mare de arhitecți, din deceniile şase şi şapte ale secolului al XX-lea, a metodei „brutaliste" de lucru, imaginate de britanicii Alison şi Peter Smithson, cu porțiuni mari de clădire în beton lăsat aparent.

În literatură. În perioada Renaşterii apar şi se răspândesc câteva tipuri caracteristice de roman. Unul dintre acestea este romanul pastoral,

Scanned with OKEN Scanner

reprezentat prin *Arcadia* de Iacopo Sannazzaro, prin *Diana* de Jorge de Montemayor şi apoi, în epoca Barocului, prin *Astrée* de Honoré d'Urfé. Un gen care continuă tradiția scrierilor de această factură, în proză sau în versuri, din perioada medievală este romanul cavaleresc. Cel mai celebru exemplu este *Amadis de Gaule*, operă a lui Garcia Rodriguez de Montalvo, şi care a cunoscut numeroase reluări şi prelucrări. Un tip specific de roman este şi cel picaresc. Anunțat deja în *Comedia de Calisto y Melibea*, romanul picaresc se afirmă în Spania secolelor XVI şi XVII: *La Vida de Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, *La Picara justina* de Lopez de Ubeda, *Marcos de Obregón* de Vicente Martinez Espinel, *Don Pablo de Segovia* de Francisco Quevedo, *El Diablo cojuelo* de Velez de Guevara, *Vida y hechos de Estebanillo Gomez* şi, mai ales, *Don Quijote* de Cervantes. Ulterior, moda romanului picaresc se va răspândi în Germania, odată cu *Simplex Simplicissimus* de Grimmelshausen, în Franța, cu *Le Diable boiteux* şi cu *Histoire de Gil Blas de Santillana*, ambele de Lesage, precum şi în Anglia: *The Adventures of Roderick Random* şi *The Expedition of Humphry Clinker* de Tobias Smollett, *Tom Jones* şi *Joseph Andrews* de Henry Fielding. În secolele XVII-XVIII se vor înmulți – fără îndoială ca urmare a marilor descoperiri geografice din perioada Renaşterii şi de la începutul epocii Barocului – scrierile în care sunt descrise „călătorii extraordinare" sau societăți utopice. Dintre cele mai vestite lucrări literare de factura aceasta, trebuie a fi menționate aici *Civitas Solis* de Tommaso Campanella, *Utopia* de Thomas More, *The New Atlantis* de Francis Bacon, *Histoire comique des États et Empires de la Lune* şi *Histoire comique des États et Empires du Soleil* de Cyrano de Bergerac, *The Pilgrim's Progress from this World to that which is to come* de John Bunyan, *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift, *Robinson Crusoe* de Daniel De Foë, *Nikolai Klimii iter subteraneum* de Ludwig Holberg, *Candide* şi *Micromégas* de Voltaire. Tot o formă specifică de roman care apare în secolul al XVIII-lea este cel epistolar; voga sa va continua şi în veacul următor. Dintre scrierile de acest fel, trebuie amintite *Lettres persanes* de Montesquieu, *Pamela* de Samuel Richardson, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, iar, mai apoi, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, *Die Leiden des jungen Werthers* de Goethe, *Hyperion* de Hölderlin, *Oberman* de Senancour, *Delphine* de Mme de Staël, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* de Ugo Foscolo, *Le Lys dans la vallée* de Balzac, *Oameni sărmani* de Dostoievski ş.a.m.d. Noile forme de compunere a scrierilor epice nu vizează numai subiectul, ci şi organizarea structurală a romanului, exemplul cel mai bun în acest

Scanned with OKEN Scanner

sens fiind *Tristram Shandy* de Laurence Sterne. *Bildungsroman*-ul, scrierea epică în care este descrisă educația şi formarea unui personaj, apare acum, la sfârşitul secolului al XVIII-lea, odată cu *Agathon* al lui Wieland şi cu *Wilhelm Meister* de Goethe (prima parte, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, a fost terminată de Goethe în 1796, continuarea, *Wilhelm Meisters Wanderjahre, oder die Entsagenden*, a fost scrisă mult mai târziu, între 1821-1829), modele ce vor fi reluate în romane precum *Hyperion* de Hölderlin, *Franz Sternbalds Wanderungen* de Tieck, *Lucinde* de Friedrich von Schlegel, *Aus dem Leben eines Taugenichts* de Eichendorff sau *Jean-Christophe* de Romain Rolland. Scrierea epică având subiect istoric apare, practic, odată cu Walter Scott, iar acest gen va cunoaşte, pe durata întregului secol XIX, opere importante precum *Les Aventures du dernier Abencérage* de Chateaubriand, *Cinq-Mars* de Alfred de Vigny, romanele lui Alexandre Dumas-tatăl (*Les Trois Mousquetaires, Vingt ans après, Le Vicomte de Bragelonne La Reine Margot, La Dame de Monsoreau, Les Quarante-Cinq*), *Notre-Dame de Paris* şi *Qutre-vingt-treize* de Victor Hugo, *I Promessi Sposi* de Alessandro Manzoni, *Chronique du règne de Charles IX* de Prosper Merimée, *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier sau *Cavalerii Teutoni* de Henryk Sienkiewicz. Romanul istoric va împinge evocarea şi mai departe în trecut, cu mult înainte de epoca medievală, în Antichitate, aşa cum se întâmplă în romane ca *Salammbô* de Gustave Flaubert, *Quo Vadis?* de Henryk Sienkiewicz, *The Last Days of Pompeii* de Edward Bulwer-Lytton sau *Ben Hur* de Lewis Wallace.

Odată cu apariția turismului, se dezvoltă literatura de tipul impresiilor de călătorie, literatură care existase şi mai înainte, dar într-o formă mai puțin răspândită, şi reprezentată de lucrări ca *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne* de Michel de Montaigne, *Jurnal de călătorie* în China şi *Descrierea Chinei* de Nicolae Milescu Spătarul, dar, odată cu secolul al XVIII-lea, această producție literară de impresii din călătorii devine foarte abundentă. Amintesc aici *A Sentimental Journey through France and Italy* de Laurence Sterne, *Italienische Reise* de Goethe, *Rome, Naples et Florence* şi *Mémoires d'un touriste* de Stendhal, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, *Voyage du jeune Anacharsis* en Grèce de J.-J. Barthélemy, *Das Reisetagbuch eines Philosophen* de Hermann von Keyserling, *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval sau *Excursiuni în Germania meridională* de Nicolae Filimon. În secolele XIX şi XX, romanul de călătorii extraordinare se va metamorfoza, căpătând o bază ştiințifică mult mai consistentă (la Jules Verne, în lucrări precum

Scanned with OKEN Scanner

Cinq Semaines en ballon, Voyage au centre de la Terre, Enfants du Capitaine Grant, Tour du monde en quatre-vingt-jours) devenind, prin amplificarea în continuare a acestei baze ştiinţifice, precum şi a laturii ei prospective, o formă literară de expresie distinctă: romanul de anticipaţie ştiinţifică, ale cărui începuturi le găsim, de asemenea, la Jules Verne (*De la Terre à la Lune, Vingt Mille Lieues sous les mers, L'Île mystèrieuse, Robur Le Conquérant*) şi la Herbert George Wells (*The Island of Doctor Moreau, The Time Machine, War of Worlds, The Invisible Man*), continuat apoi de Karel Čapek şi Alexei Tolstoi până la literatura de anticipaţie postbelică din secolul al XX-lea, ilustrată de scriitori ca Stanislaw Lem, Isaac Asimov sau Ray Bradbury.

În muzică. Elaborarea formei definitive a simfoniei clasice de către Hoseph Haydn a însemnat şi realizarea unei forme fixe, a unui tipar care s-a menţinut până în secolul al XX-lea. Compozitori ca Prokofiev sau Şostakovici au realizat, la mijlocul veacului al XX-lea, lucrări simfonice de structură – încă – haydniană. Acelaşi lucru se poate spune despre o altă specie muzicală creată de Haydn, cvartetul de coarde. Cromatismul wagnerian a avut o influenţă decisivă asupra muzicii lui Bruckner, Mahler, Richard Strauss, dar şi, în mod aproape paradoxal, asupra lui Debussy, pentru că artistul francez foloseşte, într-un mod specific, e adevărat, tehnica particulară a scriiturii muzicale cromatice pe care o ilustrase în mod genial magul din Bayreuth. Opera de tip wagnerian, în care materialul muzical numai e structurat în alternanţa obişnuită arii-recitative, a avut ecou chiar şi în creaţia lui Verdi, exponentul cel mai proeminent al dramei lirice italiene, pentru că, în definitiv, *Otello* e o operă ce aminteşte fără echivoc de creaţia lui Wagner. De menţionat şi tehnica dodecafonică, imaginată în mod independent de Josef Mathias Hauer şi de Arnold Schönberg şi care va fi folosită apoi de Alban Berg, Anton von Webern, Igor Stravinsky, Karl-Heinz Stockhausen, Pierre Boulez, Henri Pousseur, Herbert Eimert.

2. PRELUĂRI INDIRECTE DE FORME

Modul corect de a primi preluările indirecte de forme este acela de a încerca imaginarea unui lanţ de influenţe consecutive. Astfel, A îl influenţează pe B, B îl influenţează pe C, dar recunoaştem în C, modificate, sursele genetice ale lui A.

Scanned with OKEN Scanner

În artele plastice, putem vedea cum, de exemplu, Mantegna (A) îl influențează pe Giovanni Bellini (B), iar acesta îl influențează, la rândul său, pe Dürer (C), putând să recunoaştem în lucrările acestuia din urmă, reformate, trăsăturile stilului lui A (Mantegna). Evident că Mantegna a fost şi el influențat de alți pictori din Quattrocento, aceştia, la rândul lor au fost formați la şcoala maeştrilor din Trecento ş.a.m.d. Putem încadra fiecare sistem de tip 1 (preluări directe de forme), de fapt, într-un lanț mai lung, de tip 2, cazul 1 fiind un tip redus al lui 2. Iată un astfel de lanț *în arhitectură: megaron*-ul micenian (A) stă la originea formării templului clasic grec (B) care, la rândul său, va influența templul roman (C). Acesta va marca puternic tipologia edificiului de cult din Renaştere (D), care va sta ca bază a elaborării tipului iezuit de biserică barocă (E). Iată şi un lanț format din trei elemente *în literatură*: *Iliada* şi *Odiseea* servesc drept, model pentru *Eneida* lui Virgiliu, care, apoi, este sursa de inspirație pentru *Ulysses* de James Joyce.

3. EVOCĂRI VAGI (SAU ASOCIATIVE)

Este cazul operelor de artă care nu influențează direct pe un alt creator, ci îi creează o stare de spirit propice elaborării unei alte opere de artă, în care modelul nu este, evident, recongnoscibil, ci este prezent, aş spune într-o formă „cauzală" sau „escamotată". Ştim, de exemplu, că factorul care a făcut să se ivească în mintea lui Flaubert ideea elaborării operei *La Tentation de Saint Antoine* a fost tabloul lui Bruegel având acest subiect şi pe care scriitorul l-a văzut la palatul Balbi din Genova în primăvara anului 1845. Acest lucru e cunoscut din scrisoarea adresată de romancier lui Alfred de Poittevin şi datată 13 mai 1845: „Am văzut un tablou de Bruegel înfățişând ispitirea sfântului Anton, care m-a făcut să mă gândesc să aranjez pentru teatru ispitirea sfântului Anton, dar asta ar cere un tip mai tare ca mine. Aş da toată colecția *Monitorului* dacă aş avea-o şi încă o sută de mii de franci pe deasupra ca să cumpăr tabloul acesta, pe care majoritatea, privitorilor îl consideră cu siguranță prost"[14]. Citind lucrarea lui Flaubert, ne dăm seama că tabloul maestrului flamand nu joacă rolul propriu-zis de model, ci de element declanşator, creator al unei anumite stări particulare de spirit. Această lipsă de influență directă

[14] Gustave Flaubert, *Corespondență*, Editura Univers, Bucureşti, 1985, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

se poate vedea în pictură comparând tablouri cu această temă, diferite însă şi sub aspect stilistic şi compoziţional: cele două *Ispitiri ale sfântului Anton* de Bosch (de la Madrid şi de la Lisabona), cele ale lui Grünewald şi Patinir, *Ispitirea Sfântului Anton* de Max Ernst şi *Ispitirea Sfântului Anton* de Dali. Este limpede că Ernst sau Dali nu au folosit modelele flamande şi germane (cel mult, acestea le-au generat o anumită stare de spirit, o anumită predispoziţie), ci au interpretat, fiecare într-o manieră proprie, hagiografia sfântului. Tot astfel, romanul *Il Fuoco* de d'Annunzio face dese referiri la persoana şi la muzica lui Wagner, fără a se putea spune că o anumită lucrare a compozitorului l-ar fi influenţat direct sau indirect (prin lanţ cauzal).

Am vorbit anterior despre procesul de elaborare al aşa-numitelor imagini postartistice. Procesele de creare a acestora constituie un mecanism psihologic complicat, specific pentru fiecare persoană în parte, studiul lor ţinând de domeniul psihologiei artei şi pot fi, într-o oarecare măsură, comparate cu activitatea de elaborare a imaginilor onirice din fragmente disparate[15], adesea îndepărtate, descris de Sigmund Freud în lucrarea sa de referinţă *Die Traumdeutung*. Şi poate că la acest fel de procese făcea trimitere Goethe, în convorbirea cu Eckermann din 10 aprilie 1829, când lăuda marile calităţi ale picturii lui Claude Lorrain: „Iată, spunea Goethe, un om desăvârşit, care gândea şi simţea frumos şi în inima căruia trăia o lume pe care nu e uşor s-o găseşti pe pământ. Tablourile lui sunt cum nu se poate mai adevărate, dar n-au în ele nici urmă de realitate. Claude Lorrain cunoştea lumea pe de rost, până în cel mai mic amănunt al ei, dar se folosea de dânsa doar ca un mijloc de a exprima pe pânză lumea ce trăia în sufletul lui minunat. Adevărata idealitate este aceea ce ştie să se folosească de mijloace reale în aşa fel încât adevărul reprezentat să te amăgească, făcându-te să crezi că e însuşi realul" [16]. Analiza lui Goethe este extinsă şi asupra mijloacelor tehnice de expresie; în convorbirea din 11 aprilie 1827, el îi explica lui Eckermann modul în care Rubens distribuia lumina într-un peisaj pictat de el, creând prin acestea un spaţiu imaginar care se ridică, sub aspect estetic, deasupra realităţii[17].

---

[15] Gustav Mahler arăta că în timpul elaborării celei de-a treia simfonii a primit o scrisoare (de la cântăreaţa Anna Mildenburg), pe plicul căreia a citit literele P. A. N. Astfel, prima parte a simfoniei a căpătat subtitlul „Pan erwacht. Der Sommer marschiert ein".

[16] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965, p. 343.

[17] *Ibidem*, p. 240-241. V. şi Aristotel, *Poetica* XXV, 10: „imitaţia trebuie să redea neapărat lucrurile într-unul din aceste trei tipuri: fie cum au fost şi sunt, fie cum se spune că par a fi, fie cum ar trebui să fie".

Scanned with OKEN Scanner

Aceste influenţe nu se fac propriu-zis printr-o traducere mecanică dintr-un limbaj în altul.

4.1. Atunci când limbajul artistic B (receptor) este suficient de conotativ şi neabstract (arte plastice figurative, literatură epică sau descriptivă), transpunerea în limbajul B se face, de regulă, sub forma unei simple descrieri (în imagini sau în cuvinte, în funcţie de specificul artei B) a lui A.

4.2. Dacă limbajul B este puţin conotativ (muzică pură, literatură lirică) sau abstract (arte plastice cu figurativitate interpretată subiectiv într-un mod foarte radical, aproape de nefigurativitate, sau nefigurative, ori arhitectură), evocarea în arta B se face, de regulă, prin evocarea unei noţiuni sau a unui obiect uşor de exprimat prin limbajul specific al artei B, legat însă prin natura sau funcţiunea sa de ceea ce exprimă arta A.

Iată acum exemplificări ale relaţionărilor de tipul 4.1. şi 4.2.:

Din artele plastice în muzică: Un caz tipic este *Dansul Morţii* de Liszt: pornind de la o influenţă vagă, asemănătoare cu cea amintită anterior, a *Ispitirii Sfântului Anton* de Bruegel asupra lui Flaubert, Liszt, care văzuse *Triumful morţii* din Campo Santo din Pisa doreşte să realizeze un dans macabru muzical, transpunând în sunete (prin intermediul secvenţei *Dies Irae*) imagini picturale, la fel după cum, în alte locuri, încearcă să transpună în muzică imagini literare. Deosebit de izbutit, atât sub aspect artistic cât şi imitativ, este poemul simfonic *Mazeppa* al lui Liszt, inspirat de poezia lui Victor Hugo. Piesa *Il Penseroso* din ciclul pentru pian *Anii de Peregrinări,* de asemenea de Liszt, este inspirată de statuia lui Lorenzo de Medici de Michelangelo din Noua Sacristie a bisericii San Lorenzo din Firenze. *Tablouri dintr-o expoziţie* de Musorgski constituie încercarea de a reda sonor impresii lăsate asupra autorului de tablourile lui Victor Alexandrovici Hartman, văzute de Musorgski la o expoziţie organizată de Stasov, după moartea pictorului. Fiecare „tablou sonor" se referă la câte un tablou propriu-zis. *Insula morţilor* de Rahmaninov este inspirată de celebrele tablouri (5 variante) ale lui Arnold Böcklin. De asemenea, muzica „impresionistă" a lui Debussy şi, parţial, a lui Ravel pare a fi influenţată de pictura impresionistă, în ceea ce priveşte surprinderea efectelor pasagere, folosirea resurselor specifice ale timbrului unor anumite instrumente, unele efecte „naturaliste" (perlaje foarte fine, în unele lucrări din *Preludes* şi *Images* de Debussy) sau „coloristice" şi amintesc, în acest sens, faptul

Scanned with OKEN Scanner

că Debussy spunea că „a vedea răsăritul soarelui este mai util pentru un compozitor decât a asculta *Simfonia Pastorală* de Beethoven". Comentând această lucrare, marele compozitor francez Hector Berlioz spunea: „Acest minunat peisaj parcă a fost compus de Poussin şi desenat de Michelangelo. Autorul lui *Fidelio* şi al *Simfoniei eroice* vrea a zugrăvi calmul câmpiei, paşnicele obiceiuri ale păstorilor. Dar, să ne înţelegem: nu e vorba de păstorii edulcoraţi şi împopoţonaţi ai domnului Florian şi, cu atât mai puţin, de cei ai domnului Lebrun, autorul *Privighetorii* sau de cei ai lui Jean-Jacques Rousseau, autorul *Ghicitorului satului*. Aici e zugrăvită natura însăşi" [18]

Din muzică în artele plastice. Datorită limbajului mult mai conotativ al artelor plastice (în special cel al artelor plastice figurative şi cu figurativitate transpusă) exprimările sunt mai puţin ambigue şi, oferind tratare mai simplă, apar deseori ca mai puţin interesante. Citez exemplele din pictură ale diferitelor alegorii ale muzicii, naturi moarte cu instrumente muzicale, personaje cântând din gură sau la diferite instrumente etc. Voi distinge astfel:

a. Compoziţii ce au ca subiect diferite instrumente muzicale. Se pot cita aici faimoasele naturi moarte cu instrumente muzicale realizate de Evaristo Baschenis (cele mai importante şi mai celebre se găsesc la Accademia Carrara din Bergamo), *Cele cinci simţuri* (Louvre, Paris) de André Baugin, unele naturi moarte olandeze, precum *Natură moartă cu instrumente muzicale* (Louvre, Paris) de Pieter Claesz şi, îndeosebi, naturile moarte cubiste: *Vioară* (Musée Picasso, Paris) de Pablo Picasso, *Natură moartă cu vioară* (Musée National d'Art Moderne, Paris) de Georges Braque, *Ghitară şi ziar* (Kunstmuseum, Basel) de Juan Gris.

b. Compoziţii în care sunt reprezentate diferite personaje cântând. Sunt de menţionat aici lucrări de pictură, cu începere din perioada sfârşitului de Gotic şi din cea a Renaşterii: *Concertul câmpenesc* (Louvre, Paris), *Concertul* (Pitti, Firenze) şi *Venus şi cântăreţul din orgă* (Prado, Madrid), toate de Tizian, *Parnasul* (Vatican) şi *Sf. Cecilia* (Pinacoteca, Bologna) de Rafael, voleul dreapta din *Tripticul Grădinii desfătărilor* (Prado, Madrid) de Hyeronimus Bosch, voleul dreapta din *Tripticul Jabach* (Wallraf-Richartz Museum, Köln) de Albrecht Dürer, *Nunta din Cana* (Louvre, Paris) de Paolo Veronese, *Tânără cântând din lăută* (Ermitaj, St Petersburg) de Caravaggio, *Tânără cântând din lăută* (National Gallery of Art, Washington) de Orazio Gentileschi, *Sf. Cecilia* (Louvre, Paris) de

[18] Hector Berlioz, *În lumea cântului*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

Domenichino, mai mulți *Cântăreți din vielă* (Musée des Beaux-Artes, Nantes; Musée municipal, Bergues; Musée Charles-Friry, Remiremont; Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles; Prado, Madrid) şi *Încăierare între muzicanți* (Paul Getty Museum, Malibu) de Georges de La Tour, *Duetul* (Louvre, Paris) de Hendrik Terbrugghen, *Concertul* (Ermitaj, St Petersburg) de Dirk Van Baburen, *Băieți cântând* (Gemäldegalerie, Kassel) de Frans Hals, *Lecția de muzică* (Galeria de artă regală britanică), *Femeie cu lăută* (Metropolitan, New York), *Cântăreață din ghitară* (The Iveagh Bequest, Kenwood House, Londra), *Concertul* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), *Scrisoarea de dragoste* (Rijksmuseum, Amsterdam), *Tânără la clavecin în picioare* şi *Tânără la clavecin şezând* (National Gallery, Londra), toate de Vermeer, mai multe lucrări cu acelaşi subiect – *Concert* (Berlin; Louvre, Paris; Art Museum, Cincinnati; Museum of Art, Toledo, OH) şi *Femeie cântând din lăută* (Gemäldegalerie, Dresda; Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers) – de Gerard Terborch, *Trei muzicanți* (Berlin) de Velázquez, *Clio, Euterpe şi Thalia* (Louvre, Paris) de Eustache Le Sueur, *Sf. Cecilia* (Prado, Madrid) de Nicolas Poussin, *Mezzetin* (Metropolitan, New York) de Antoine Watteau, *Concertul* (Accademia, Venezia; Palazzo Rezzonico, Venezia) de Pietro Longhi, *Madame Henriette cântând la viola da gamba* (Palatul, Versailles) de Jean-Marc Nattier, *Carla Bianca von Quandt* (Nationalgalerie, Berlin) de Julius Schnorr von Carolsfeld, *Femeie cu mandolină* (Musée d'Orsay, Paris) şi *Concert câmpenesc* (Musée Condé, Chantilly) de Corot, *Orchestra operei* (Musée d'Orsay, Paris) şi *Muzicieni în orchestră* (Staedel, Frankfurt) de Degas, *Femeie cu ghitară* şi *Bărbat cu ghitară* (Musée National d'Art Moderne, Paris) de Georges Braque, *Trei muzicanți* (Museum of Modern Art, New York) de Pablo Picasso etc.

c. Compoziții în care apar îngeri cântăreți. Aceştia dau un aer de mare gingăşie lucrărilor. Dintre cele mai frumoase lucrări care au sau incorporează acest subiect, amintesc *Tripticul Linaioli* (Museo di San Marco, Firenze) şi *Încoronarea Sf. Fecioare* (Louvre, Paris) de Fra Angelico, *Naşterea lui Cristos* (National Gallery, Londra) de Piero della Francesca, *Pala di San Giobbe* (Accademia, Venezia), *Pala Barbarigo* (San Pietro Martire, Murano), *Tripticul Frari* (Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia) şi *Pala di San Zaccaria* (San Zaccaria, Venezia) de Giovanni Bellini, *Prezentarea la Templu* (Accademia, Venezia) de Carpaccio, *Altarul Carondelet* (Catedrala, Besançon) de Fra Bartolomeo, *Înger cântând* (Uffizi, Firenze) de Rosso Fiorentino, *Sărbătoarea Rozariului* (Galeria Națională, Praga) de Albrecht Dürer, *Popas în timpul*

Scanned with OKEN Scanner

Fugii în Egipt (Galeria Doria-Pamphili, Roma) de Caravaggio, *Închinarea păstorilor* (Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble) de Zurbarán, *Transportarea Sfintei Case la Loreto* (Accademia, Venezia) de Giovanni Battista Tiepolo etc.

Trebuie remarcat, totuşi, că, în toate lucrările amintite mai sus, nu se redă (şi nici nu este posibil să se redea) nimic din substanţa propriu-zisă a muzicii. Astfel, privind personajele din aceste picturi, nu putem avea nici cea mai vagă idee despre cum sună muzica interpretată de ele. Nu este vorba, aşadar, de vreo transpunere a materiei muzicale într-o artă figurativă, ci doar de surprinderea acţiunii de a cânta, ori de reprezentări ale imaginilor unor instrumente muzicale. Muzica în sine rămâne cu totul străină de evocarea sa plastică ori, cel mult, creează o anumită stare de spirit difuză.

Din literatură în artele plastice. Marile cărţi ale omenirii (*Biblia* în special, dar şi *Iliada*, *Odiseea*, *Teogonia* lui Hesiod, *Ciclul epic grec*) au constituit, şi constituie încă, o mină inepuizabilă pentru artiştii plastici, lucrările inspirate de acestea fiind, practic, imposibil de catalogat, fie şi într-un mod sumar[19]. Lucrări ale literaturii universale au constituit surse de inspiraţie pentru mulţi pictori, îndeosebi cu începere din secolul al XVI-lea. *Narrenschiff* de Sebastian Brant constituie sursa de inspiraţie pentru tabloul omonim de la Louvre al lui Bosch. Episoade din *Divina Comedia* a lui Dante au fost ilustrate de Botticelli (98 de desene, împărţite între Muzeul din Berlin şi Pinacoteca Vaticanului), William Blake, Gustave Doré, Delacroix (*Barca lui Dante* de la Louvre), Ingres (*Francesca da Rimini şi Paolo Malatesta* de la Musée des Beaux-Arts, Angers) şi Anselm Feuerbach. *Decameronul* de Boccaccio l-a inspirat pe Botticelli, în seria de patru tablouri (trei la Prado, cel de-al patrulea într-o colecţie particulară din Statele Unite) ce tratează povestea lui *Nastagio degli Onesti*[20]. *Don Quijote* de Cervantes[21] i-a inspirat pe Gustave Doré şi pe

---

[19] În lucrarea *Peinture, sculpture, architecture*, Éditions de la Grange-Batelière, Paris; Éditions René Kister, Genève, 1962, publicată sub conducerea lui Michel Ragon, se încearcă o trecere în revistă (p. 349-370) a celor mai reprezentative opere din artele plastice, grupate după principalele subiecte religioase şi profane.

[20] Giovanni Boccaccio, *Decamerone*, ziua a 5-a, povestea a 8-a.

[21] Ernst Robert Curtius observă că „legătura dintre pictură şi poezie a îmbogăţit în mod substanţial cultura spaniolă din *Siglo de oro*. Numai în Spania s-a putut întâmpla ca o victorie militară – predarea cetăţii Breda – să fie adusă în acelaşi timp pe pânză de către Velázquez şi pe scenă de către Calderón (....). Numai teatrul spaniol se află într-o legătură vitală cu marea pictură a naţiunii.", în Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 654.

Scanned with OKEN Scanner

Daumier, *Orlando Furioso* de Ariosto pe Ingres (*Ruggiero şi Angelica* de la Louvre), *Kalevala* pe Akseli Gallen-Kallela (lucrarea acestuia *Mama lui Lemminkäinen* de la Atneumin Taidemuseo, Helsinki), iar Shakespeare pe Füssli şi pe Millais (*Ofelia*, de la Tate Gallery, Londra). Un caz interesant este cel al scriitorului olandez din secolul al XVII-lea Joos Van Vondel, a cărui concepţie era aceea că piesele sale sunt, de fapt, „tablouri vorbite" şi că, în acestea, importantă nu este atât acţiunea cât, mai cu seamă, imaginea plastică rezultată. Pe cât se pare, scena de debut din *Căderea Amsterdamului* (1637) l-a inspirat pe Rembrandt în *Rondul de noapte*. Dintre lucrările scriitorilor romantici, amintim *Atala* de Chateaubriand, ce a constituit modelul pentru lucrarea lui Girodet de la Louvre, *The Bride of Abydos* de Byron, subiect al tabloului omonim al lui Delacroix, *Faust* de Goethe, ilustrat tot de Delacroix. Eckermann arată, în convorbirea avută la 29 noiembrie 1826 cu Goethe, opiniile elogioase ale acestuia în legătură cu arta lui Delacroix şi, în special, despre cele 17 litografii pe care pictorul francez le executase, în acelaşi an, după *Faust*, capodoperă pe care Delacroix o descoperise în timpul călătoriei întreprinse în mai-august 1825 la Londra: „Domnul Delacroix, a spus Goethe, e un mare talent, care a găsit tocmai în *Faust* izvorul său cel mai bun de inspiraţie. Francezilor nu le place firea lui năvalnică, dar aici îi e cum nu se poate mai de folos. El are să ilustreze, aşa cum sper, întregul *Faust,* şi mă bucur să văd mai cu seamă cuhnia vrăjitoarelor şi scenele de pe Brocken. Se vede cât de bine cunoaşte el viaţa şi nici nu-i de mirare; un oraş de seama Parisului i-a dat destul prilej pentru asta. (...) Şi, dacă eu mă văd silit să mărturisesc că domnul Delacroix a depăşit propria mea imaginaţie în unele scene din *Faust*, cu atât mai pline de viaţă şi mergând mai departe de ceea ce şi-au închipuit ei le vor găsi cititorii."[22]

În perioada Neoclasicismului francez de sfârşit de secol XVIII şi început de secol XIX, a existat o preocupare intensă a artiştilor plastici, în special a lui David, de a ilustra diferite episoade din istoria Romei, inspirate îndeosebi de *Ab Urbe condita libri* de Tit-Liviu şi de *Βιον Παράλληλοι* lui Plutarh (a se vedea compoziţiile lui David, *Lictorii aducându-i lui Brutus corpurile fiilor săi, Jurământul Horaţilor, Sabinele oprind lupta dintre romani şi sabini*, dar şi *Întoarcerea lui Marcus Sextus* de Guérin). De amintit şi ilustraţiile lui Picasso după opera lui Ovidiu şi seria de aqua-forte ale lui Chagall după fabulele lui La Fontaine.

---

[22] Johann Peter Eckermann, *op. cit.*, p. 186.

Scanned with OKEN Scanner

Din artele plastice în literatură. Trebuie remarcate, mai întâi, marile biografii şi autobiografii ale artiştilor plastici, cu valoare literară certă: *Le vite de' più eccelenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* de Giorgio Vasari, *La vita,* autobiografia lui Benvenuto Cellini, *Viețile* artiştilor de diferite naţii şi din diferite epoci, opere ale unor Giovanni Pietro Bellori. André Félibien, Antonio Palomino şi Alan Cunningham, *Jurnalul* lui Odilon Redon, *Lettres à Théo* de Vincent Van Gogh, *Vie de Michel-Ange* de Romain Rolland, *Noa Noa* de Paul Gauguin etc.

Cele mai vechi comparaţii privind mijloacele de expresie literare şi cele picturale, în general, sau cu privire şi la alte arte, cum ar fi muzica şi dansul, având referire specială la „imitaţie", le găsim la Platon, Aristotel, Horaţiu şi, după cum adirmă Plutarh, la Simonide. Platon, în *Πολιτεια*, spune că „pictura şi, în general, arta imitativă, îşi face treaba sa, care, totuşi, se află departe de adevăr", afirmând şi că un lucru similar are loc nu numai în cazul „imitaţiei prin vedere" (aşa cum se întâmplă în pictură, n.n.), ci şi în cazul „imitaţiei prin auz, pe care o numim poezie" [23]. Aristotel constată, în *Περι Ποιητιχής*, că deosebirile dintre arte se fac „după mijloacele cu care se face imitaţia" şi că „subiectul e începutul şi sufletul tragediei; pe urmă vin caracterele (ceva asemănător se observă şi în cazul picturii, în care oricâte culori ar pune cineva laolaltă, n-ar izbuti să dea privitorului atâta desfătare cât cel mai simplu desen necolorat)"[24], iar Horaţiu, în *Ars poesis*, declară lapidar şi fără echivoc: „*ut pictura poesis*"[25]. Demnă de reţinut este şi afirmaţia lui Plutarh privitoare la Simonide, „care numeşte «pictura poezie mută», iar «poezia pictură grăitoare»"[26], întărind şi el constatarea lui Aristotel precum că „una de alta se deosebesc după metoda folosită şi după felul imitaţiei..."

Cele mai reprezentative influenţe ale artelor plastice asupra literaturii le găsim însă cu începere din perioada secolelor XVIII şi XIX. Încă din 1719, datează lucrarea lui Jean-Baptiste Du Bos, studiu teoretic asupra specificului picturii şi literaturii, intitulată *Réflexions critiques sur la poésie et la littérature*, în care se arată că pictura şi muzica se exprimă prin mijloace naturale, în vreme ce poezia are metode de exprimare artificiale, cuvântul nefiind o ilustrare directă a înţelesului său. Peste trei

---

[23] Platon, *Πολιτεια*, X, 603 – 603 b.
[24] Aristotel, *Περι Ποιητιχής*, I, 25 şi VI, 35.
[25] Horaţiu, *Ars poesis*, 361.
[26] Plutarh, *De gloria Atheniens*, 3, apud D.M. Pippidi, în Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei, Bucureşti, 1965, comentariul I, 18, p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

decenii, Diderot, în *Les Salons*, va observa că, pentru poezie, cuvântul este ceea ce reprezintă pentru pictură culoarea. Lucrarea *Laocoon* de Lessing, apărută în 1766, este una dintre primele opere teoretice care pune în mod sistematic problema raporturilor dintre poezie şi artele figurative (lucrarea este subintitulată *über die Grenzen der Malerei und Poesie*), încercând să stabilească limitele şi domeniile fiecăreia, precum şi eventualele raporturi dintre acestea, pornind de la reprezentarea lui Laocoon în sculptura greacă şi în opera literară a lui Virgiliu. În 1808, în *Prelegerile despre artă şi literatură dramatică*, August Wilhelm Schlegel făcea următoarea observaţie: „În legătură cu genul literar de care ne ocupăm aici, am comparat tragedia anticilor cu un grupaj sculptural, figurile corespund caracterului, gruparea lor corespunde acţiunii şi către acestea – ca singurele aspecte prezentate – se îndreaptă exclusiv observaţia în ambele tipuri de capodopere. Drama romantică să ne-o închipuim, dimpotrivă, ca un mare tablou unde, în afară de figură şi de mişcare, mai este reprezentat, în grupuri mai numeroase, şi mediul din jurul personajelor, nu numai cel imediat înconjurător, ci unul cu o largă, perspectivă în depărtare, şi cu toate acestea într-o lumină magică, în stare să contribuie la conturarea definitivă a impresiei într-un sens sau altul"[27]. Iar Friedrich Schlegel observa că, în opera multor artişti, se simt modalităţi de concepţie a lucrărilor împrumutate din alte arte – din sculptură în opera lui Michelangelo, din arhitectură în cea a lui Rafael, din muzică în cea a lui Correggio[28].

Influenţele artelor plastice asupra literaturii sunt deosebit de grăitoare în cazul poeziei romantice. Astfel, Keats a avut drept model pentru *Ode on a Grecian Urn* o pictură a lui Lorrain[29]. Poussin şi Lorrain au inspirat poeziile lui Gessner care, de altfel, a fost şi un pictor interesant. În mai multe poezii ale sale, Théophile Gautier evocă lucrări de artă: în *Pastel*, autorul are în faţa ochilor portretele din secolul al XVIII-lea. Pictura acestei epoci îl inspiră şi în poezia *Watteau*, dedicată celui mai mare pictor francez al Secolului Luminilor. *Niobé* este inspirată de grupul statuar antic omonim (care este modelul pentru fraţii Gaspard şi Balthasar Marsy în realizarea grupului statuar din Bazinul Latonei de la Versailles). Sonetul *Sur le Promethée du Musée de Madrid*, precum şi poezia *Ribeira*, sunt scrise sub impresia provocată de cunoaşterea, la

---

[27] În A. W. Schlegel şi F. Schlegel, *Despre literatură*, Editura Univers, Bucureşti, 1988, p. 204.

[28] V. şi André Cœuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Gallimard, Paris, 1965, p. 53.

[29] René Wellek, Austin Warren, *op.cit.*, p. 171.

Scanned with OKEN Scanner

Madrid, a operelor marelui pictor spaniol José de Ribera. Naturalismul caravaggesc al acestuia este subliniat de Gautier astfel în versurile:

„Tu ne dédaignes, rien de ce que l'on méprise,
Nul haillon, Ribeira, par toi n'est rebuté
Le vrai, toujours le vrai, c'est la seule devise"

dar remarcând printre artiştii ce l-au influenţat pe „Il Spagnoletto" şi pe Correggio:

„Des nymphes dans le bois que le satyre assiège.
Des amours endormis sur une sein frémissant,
Et tous ces frais motifs chers au mœlleux Corrège
Mais tu ne sus trouver que du rouge de sang.
Et quand du haut des eieux, apportant de l'auréole
Sur le front de tes saints, l'ange de Dieu descend."

surprinzând cu exactitate caracterul ambivalent al operei multor alţi artişti mari spanioli din secolul al XVII-lea, oscilând între manierismul rafaelesc şi naturalismul iniţiat de Caravaggio. În poezia *Zurbaran*, se face o analiză – atât la nivel formal, cât şi al conţinutului de idei – a operelor marelui pictor sevillan, recurgându-se şi la comparaţii cu alţi artişti ce adoptă o manieră sau o tematică asemănătoare:

„Moines de Zurbaran, blancs chartreux qui dans l'ombre,
Glissez silencieux sur les dalles des morts,
Murmurant des *Pater* et des *Ave* sans nombre"

sau:

„Tes moines, Lesueur[30], près de ceux-là sont fades.
Zurbaran de Seville a mieux rendu que toi
.....
Forme, rayon, couleur, rien n'existe pour vous,
À tout objet réel vous êtes insensibles,
Car le ciel vous enivre et la croix vous rend fous",

veritabilă critică de artă în versuri. De notat şi imaginile sinestezice obţinute de Gautier, care, fără a realiza trimiteri la o operă de artă anume, au legături cu pictura (*Symphonie en blanc majeur*).

[30] Este vorba de pictorul francez Eustache Le Sueur (1617-1655).

Scanned with OKEN Scanner

În afară de critica de artă propriu-zisă (*L'Art romantique*), Charles Baudelaire (împreună cu Diderot, Lessing, Stendhal, Mérimée, Gautier şi Rolland, cel mai important scriitor-critic de artă) are câteva poezii inspirate de artele plastice în mod direct: *Les Phares* oferă caracterizări ale câtorva mari pictori şi sculptori (Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Puget, Watteau, Goya, Delacroix, citaţi nu în ordine cronologică, ci în cea în care apar în poezie), *La Masque*, subintitulată *Statuie alegorică în maniera Renaşterii*, este inspirată de lucrarea *La Comédie humaine* a sculptorului Ernest Christophe (1827–1892), căruia îi şi este dedicată lucrarea[31], ca şi poezia *Danse Macabre*, ce are drept sursă de inspiraţie o altă lucrare a lui Christophe, *Le Squelette. L'Amour et le crâne* are ca sursă o gravură de Hendrick Goltzius[32]. În *L'Idéal*, ultima terţină se referă la *Noaptea* lui Michelangelo, statuia alegorică aflată pe sarcofagul lui Lorenzo de Medici şi aflată în Noua Sacristie a bisericii San Lorenzo din Firenze. Michelangelo însuşi şi-a caracterizat astfel această operă, în *Rime*, CIX:

„Caro m'è 'l sonno e più l'esser di sasso
Mentre che 'l danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m'è gran ventura
Però non mi destar, deh! parla basso".

În ceea priveşte ampla şi importanta operă a lui Baudelaire referitoare la critica şi teoria artei, *Saloanele* sale se constituie, în acelaşi timp, atât ca interesante opere teoretice asupra artei, cât şi ca opere literare. Dacă primul *Salon*, privind expoziţia deschisă la Louvre, la 15 martie 1845 (Tablouri istorice, Portrete, Tablouri de gen, Peisaje, Desene – gravuri, sculpturi), este o culegere de articole cu aspect oarecum ocazional, *Saloanele* din 1846 şi 1859 sunt organizate după criterii mult mai personale, vizând domenii mai largi sau ocupându-se de aprofundarea altor probleme, în baza unor observaţii de mare fineţe privind curentele artistice, în legătură cu literatura şi scriitorii. O notă aparte face *1846 Le Salon caricatural. Critique en vers et contre tous, illustrée de soixante caricatures dessinées sur bois. Première année*, scriere în versuri de Baudelaire, Théodore de Banville şi Auguste Vitu, acesta din urmă

[31] Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, nota de la p. 874.

[32] *Ibidem*, p. 1079; cu o privire la elaborarea sinesteziilor baudelairiene, vezi celebrul vers din *Correspondances* „Les parfums, les couleurs et les sons se répondent".

Scanned with OKEN Scanner

prieten al lui Baudelaire la „L'Écho, Littérature, Beaux-Arts, Théâtre, Musique et Mode", versuri care constituiau textul-legendă al celor 60 de caricaturi ale desenatorului Raimon Pelez. Baudelaire a dedicat, în 1861, un studiu special frescelor executate de Delacroix în capela Saints-Anges a bisericii pariziene Saint-Sulpice şi terminate în acelaşi an, lucrare monumentală, una dintre capodoperele pictorului francez şi, probabil, cea mai importantă compoziție religioasă a artei secolului al XIX-lea. Cele două mari fresce de pe pereții laterali ai capelei reprezintă respectiv două episoade din *Vechiul Testament*: *Lupta lui Iacob cu Îngerul* şi *Alungarea lui Heliodor din Templu*.

Câteva dintre poeziile lui Robert Browning au ca subiect lucrările unor pictori, admirate de poetul englez în Italia (*Andrea del Sarto, Filippo Lippi* din volumul *Men and Women*, iar în *Old Pictures în Florence*, poetul evocă pe Ghirlandajo, Botticelli, Niccolò Pisano, Cimabue, Fra Angelico, Taddeo Gaddi, Alessio Baldovinetti, Lorenzo Monaco, Margaritone d'Arezzo, Giotto, Lorenzo Ghiberti. La originea legendei *Pohod na Sibir* de Alecsandri, s-ar putea să fie litografia cu acelaşi nume, aflată în camera de lucru a poetului. În *Cezara*, Mihai Eminescu face referiri importante la arta picturii. Povestirea lui Balzac *Le Chef d'œuvre inconnu* nu numai că are ca subiect activitatea unui pictor, dar şi ridică probleme de estetică a picturii.

Într-unul din reportajele pe care le trimite ziarelor „Alte California" şi „New York Tribune" din călătoria pe care o face cu transatlanticul „Quaker City" (era acreditat corespondent de presă), reportaje publicate în cartea sa *Innocents Abroad*, Mark Twain face referiri, cel puțin originale, la pictura italiană a Renaşterii, mai ales la cea a lui Rafael, Andrea del Sarto şi Tizian („mie aceste portrete imaginare nu-mi spun nimic"). Mai mult decât virtuțile propriu-zise ale maeştrilor italieni (pentru care n-avea însă pregătirea şi competența necesare unui critic de artă, dar despre care ține, totuşi, să-şi exprime părerea), el scoate în evidență conformismul acestora, pe care-l vede în portretele ce înfățişează personaje importante, contemporane cu artiştii, scriitorul, se ştie, având întotdeauna, în decursul întregii sale opere, atitudini foarte originale[33].

Gaëtan Picon face o interpretare nuanțată a unei posibile „estetici a naivității" în literatură şi artele plastice, amintind modalitatea deliberat simplă de expresie a unor scriitori ca Paul Verlaine, Francis Jammes şi Jacques Prévert, ce poate fi comparată cu „ingenuitatea miraculoasă" a

[33] Mark Twain, *Innocents Abroad*, New York, 1869.

Scanned with OKEN Scanner

unor pictori, mergând de la Giotto până la Douanier-Rousseau[34]. Gaëtan Picon face şi o observaţie subtilă cu privire la interpretarea picturii şi a muzicii de către scriitori: „Berlioz", spune el, „era, desigur, mai capabil decât Baudelaire să analizeze tehnic *Preludiul* din *Tristan şi Isolda*. Însă Baudelaire simţea acest preludiu mai bine decât Berlioz. Ingres putea vorbi despre tablourile lui Delacroix mai bine decât Baudelaire, însă Baudelaire este acela care trăia într-adevăr tablourile lui Delacroix. Literaţii au înţeles întotdeauna mai bine pictorii; totuşi, ei îi iubeau şi vorbeau despre ei ca «literaţi»"[35]. R.-M. Albérès recurge la comparaţii între pictura lui Ingres şi cea a lui Courbet, respectiv literatura lui Mérimée, Flaubert şi Zola, precum şi între tablourile lui Picasso şi romanele lui Joyce[36]. În lucrarea sa *Structura liricii moderne*, Hugo Friedrich arată că o tratare nouă a relaţiei pictură-poezie se face începând cu apariţia aşa-numitei „tehnici a inserţiei", în care „sunt abordate (în poezia *Marine* din ciclul *Illuminations* de Rimbaud, n.n.) două domenii, unul maritim (corabie, mare) şi unul terestru (care, landă) care se întrepătrund, în aşa fel încât unul pare inserat în celălalt, orice delimitare normală a lucrurilor fiind suspendată."[37] „Tehnica de inserţie", arată Hugo Friedrich, „a rămas până în prezent unul din multele puncte comune între poezie şi pictură. E foarte interesant faptul că Proust îi consacră o discuţie amănunţită. În al treilea volum din *À l'ombre des jeunes filles en fleur* (1919, p. 87 şi urm.), el descrie o vizită la pictorul fictiv Elstir. În descriere sunt întreţesute reflecţii care coincid surprinzător cu estetica picturii moderne. Le putem privi însă şi ca o confirmare a procedeului rimbaudian, şi deci a faptului că poezia a netezit calea pictorilor moderni. Forţa hotărâtoare a pictorului, astfel se pot rezuma imaginile lui Proust, este «visul», adică fantezia superioară realităţii. Ca şi poezia cu ajutorul metaforei, pictura reuşeşte cu ajutorul «metamorfozei» o transpunere a concretului în formaţii inexistente în lumea reală"[38]. Proust este plin de admiraţie pentru arta lui Vermeer. În *La Prisonnière*, el spune astfel: „Enfin il fut devant le Ver Meer qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaisait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et

---

[34] Gaëtan Picon, *Introducere la o estetică a literaturii. Scriitorul şi umbra lui*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 60-61.

[35] *Ibidem*, p. 36.

[36] R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Éditions Albin Michel, Paris, 1962, p. 241.

[37] Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 88.

[38] *Ibidem*, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

enfin la precieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au precieux petit pan de mur" (din *Vederea din Delft* a lui Vermeer de la Mauritshuis din Haga, n.n.). În *Guermantes*, referirile la pictură se îndreaptă, de asemenea, spre arta olandeză, cea a lui Frans Hals şi cea a lui Vermeer, acesta din urmă citat cu acelaşi celebru peisaj. În *Du côté de chez Swann*, atenţia lui Proust se îndreaptă şi spre arta grădinilor, pentru care, aşa cum dovedeşte corespondenţa sa, s-a documentat cu mare atenţie[39].

Hugo Friedrich arată de asemenea că, în pictura secolului al XX-lea, au loc paralelisme şi reluări de mijloace şi de tehnică a compoziţiei, comentând observaţiile lui W. Haftmann: „E interesant", spune Friedrich, „că examinarea picturii moderne a dus la rezultate asemănătoare (cu poezia intelectuală, ce coincide în literatura modernă cu cea alogică, n.n.). În cartea sa *Malerei im 20 Jahrhundert*, W. Haftmann se referă la contradicţia dintre «Marele real» şi «Marele abstract» formulate de Kandinsky. Ele îi permit să ridice pe un «plan superior» direcţiile contradictorii ale acestei picturi. Caracteristicile artistice pe care le descrie sub termenul «Marelui real» coincid în mod surprinzător cu irealitatea senzorială pe care am identificat-o la Rimbaud: de asemenea, «Marele abstract» coincide cu succesiunile pure de tensiune din lirica dereificatoare a lui Mallarmé. (...) Unitatea structurală a poeziei moderne (...) aparţine deci artei moderne în genere. De aici se explică analogiile stilistice ale liricii, picturii şi chiar ale muzicii. O confirmare oarecum exterioară, deşi cu o anumită pondere, o prezintă în acest sens viul contact personal între poeţi şi pictori în toată epoca descrisă aici (secolul al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, n.n.), începând cu prietenia dintre Baudelaire şi Delacroix, continuând cu Henri Rousseau, Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Braque şi până la prietenia dintre García Lorca şi Savador Dali. Scrierile programatice ale pictorilor şi muzicienilor recurg la ideile şi terminologiile din programele literare şi invers"[40]. De asemenea, se citează exemplele de „reluări" ale unor opere literare în mai multe variante, sau variaţiuni literare pe teme date, în manieră muzicală: *Variaciones de una durmiente* de Jorge Guillén, transpuneri ale poemului *La Dormeuse* de Valéry[41],

---

[39] Mihail Sebastian, *Corespondenţa lui Marcel Proust*, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1939, p. 48.

[40] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 150-151. V şi Wassili Kandinsky, *Spiritualul în artă*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1994.

[41] Wayne C. Booth arată că, pentru Valéry, „suprema artă este muzica", iar pentru Walter Pater, „toate artele aspiră în mod constant să atingă condiţia muzicii" (în Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 131).

Scanned with OKEN Scanner

Variaciones sobra temas de Jean Cassou de acelaşi autor, *Exercises de Style*, 99 de variaţiuni ale aceluiaşi motiv, de Raymond Quéneau, poeme în mai multe variante de Pierre-Jean Jouve, metode de lucru pe care le găsim şi în pictura modernă: Picasso realizează variaţiuni stilistice pe tema *Déjeuner sur l'herbe* de Manet[42]. Hugo Friedrich recunoaşte procedee „picturale" în opera lui Mallarmé, care, prin descompunerea şi recompunerea sintactică, recurge la procedee compoziţionale întâlnite la cele trei versiuni ale *Izgonirii din Templu* de El Greco şi la cele opt litografii înfăţişând *Tauromahii* (1945-1956) ale lui Picasso[43]. În acest sens citez şi seria de tablouri ale lui Robert Delaunay cu *Tour Eiffel* în diferite stadii de descompunere a formei, seriile cu *Catedrala din Rouen, Nuferii, Căpiţele, Plopii* şi *Bazinul cu podeţ* de Monet, în diferite tonalităţi cromatice. Albert Thibaudet a demonstrat că Mallarmé s-a inspirat în *L'Après-midi d'un faune* dintr-o pictură de Boucher[44]. S-a încercat şi extinderea în teoria literaturii a schemei de caracteristici contrarii elaborate de Heinrich Wölfflin. Oskar Walzel a aplicat formula lui Wölfflin la opera lui Shakespeare[45], iar Fritz Strich la perioada sfârşitului de Clasicism şi a Romantismului german din literatură[46]. Chiar dacă exemple de tipul unor Michelangelo, William Blake, Victor Hugo[47] sau Henri Michaux (poeţi-pictori care îşi intercondiţionează opera picturală de cea literară şi invers) sunt rare, putem observa că fenomenul de interdependeţă literatură-pictură cunoaşte un prim salt calitativ în perioada romantică[48], urmată de un al doilea salt în perioada 1880-1920. În romanul *The Picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde, personajul din pictură îmbătrâneşte în locul modelului viu, între tablou şi acesta din urmă stabilindu-se o legătură de natură fantastică în care regăsim şi reminiscenţe ale mitului faustic. Romanul lui Somerset Maugham *The Moon and six Pence* este inspirat din viaţa lui Gauguin, iar în alt roman al acestuia, *Of Human Bondage*, eroul, Philip Carey, înainte de a deveni medic, face studii de pictură la Paris. Poeziile lui Apollinaire din ciclul

---

[42] Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 160. De altfel, multe lucrări de după 1920 ale lui Picasso sunt inspirate de lucrări ale altor pictori.

[43] *Ibidem*, p. 113.

[44] Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1926.

[45] Oskar Walzel, *Shakespeares dramatisches Baukunst*, în „Jahrbuch der Shakespearegesellschaft" (I, II, 1916).

[46] Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, München, 1922.

[47] Multe din desenele cu subiecte marine ale lui Victor Hugo pot fi puse în legătură cu scrierile sale în care acest subiect este prezent: *Les travailleurs de la mer, L'Homme qui rit, Quatre-Vingts-Treize.*

[48] Atunci când se şi încearcă elaborarea unui *Gesamtkunstwerk*, a unei arte totale.

Scanned with OKEN Scanner

Calligrammes încearcă „vizualizări" ale versurilor, dispuse astfel încât sugerează (vizual) ideile expuse (v. *La Petite Auto, La Mandoline, L'Œillet et le bambou, La Colombe poignardée et le jet d'eau*). Paul Eluard oferă deseori în poeziile sale sinestezii şi imagini cromatice surprinzătoare, ca în *L'Amour et la poésie* (1929):

„La terre est bleue comme une orange
Jamais une erreur les mots ne mentent pas"

sau în *Langage des couleurs* (1949):

„Couleurs de la santé du désir de la peur
Et de la douceur d'aimer répond de l'avenir
Couleurs crime et folie et révolte et courage
Et le rire portant dénudant le bonheur
Et parfois la raison qui nous vomit stupides".

Amintesc şi două importante poezii ale lui Eluard, *Salvador Dali* şi *À Pablo Picasso*, metafore inspirate din opera celor doi mari pictori iberici[49]. Picasso şi cubiştii l-au inspirat nu numai pe Eluard, dar şi pe Apollinaire, Max Jacob şi André Salmon. *Pastorală*, o poezie a lui Alexandru Philippide din volumul *Aur sterp* este subintitulată „după un tablou de Cimabue". Partea a patra din *Pictor ignotus* (din volumul *Visări păgâne*) de Ion Pillat are titlul *Fresca din Urbino*, iar în volumul următor, *Eternități de-o clipă*, găsim o altă poezie inspirată de pictură, *Fresca din Orvieto*. Şi poezia *Într-un bazar sentimental* de Ion Minulescu se fac referiri la artele plastice (fiind amintite un tablou de Cézanne şi două de Gauguin), dar şi la muzică şi la alte lucrări literare. Poeții acestei perioade se precupă şi de probleme teoretice, ale psihologiei artei: Guillaume Apollinaire (în *Les Peintres cubistes*), Pierre Reverdy (în *Nord-Sud*) şi André Breton (în *Manifestes du surréalisme*). Menționez şi unele lucrări de critică de artă semnate de scriitori importanți precum, în prima jumătate a veacului al XIX-lea, Stendhal (*Histoire de la peinture en Italie*), iar apoi Apollinaire (*Méditations esthétiques*), precum şi scrierea lui Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.*

Comentând mişcarea artistică din pictură, cu ocazia salonului din 1883 de la Paris, Delavrancea constata cu plăcere că „succesul din alte

[49] V. şi Marcel Raymond, *De la Baudelaire la Suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 286.

Scanned with OKEN Scanner

expoziții n-a deschis nici porțile, nici ferestrele acestei curiozități tincturiale" care este pictura așa-zișilor „simfoniști", „corupători" ai Impresionismului, cei ce afirmă că „una din căile picturii este muzica în culori" (de fapt, Delavrancea nu agrea nici Impresionismul, preferințele sale mergând spre Lorrain, Poussin, Delacroix, Ingres). Şi mai interesante sunt părerile sale în ceea ce priveşte Realismul şi Naturalismul în literatură şi în pictură: „Toată legea a ajuns să fie o vorbă; s-a dat un cuvânt de ordine în literatură: «realism», «naturalism», «documente umane», nu se mai cată dacă aceste lozinci au şi de ce au un înțeles, un fond, un merit; nu se mai întreabă dacă n-ar fi nici o deosebire reală între literatură şi pictură; nu se ştie de ce ceea ce poate fi tolerat într-una nu poate fi suferit în alta. (...) Poate că autorul ar pretexta o inspirațiune din Zola. Aici e locul să deosebim între o artă şi alta. Literatul când concepe un temperament or un caracter (...) ne prezintă o operă completă, un lanț de circumstanțe, impresii şi dorințe, o logică a senzațiunilor ş-a sentimentelor umane. (...) În pictură însă nu putem surprinde decât un moment. O mişcare, o secundă din simțire şi voință"[50].

Din literatură în muzică. Problema raporturilor şi influențelor reciproce dintre literatură şi muzică va fi tratată într-un capitol separat.

Din muzică în arhitectură. Un mod de interpretare a materiei muzicale ar putea fi cel de transpunere în planul sau în elevațiile clădirii a notațiilor muzicale, altfel spus de realizare a elevației clădirii pe baza unei scheme grafice derivate din notația muzicală a unei partituri anumite care l-a inspirat pe arhitect[51]. Sigur că aici doza de hazard este sporită prin faptul că legătura dintre muzică şi scriitura muzicală se face intuitiv doar până la un anumit nivel. Dincolo de acest nivel, gradul de abstractizare a notației (grafice) muzicale nu mai permite, mai cu seamă pentru profani, asociații spontane între înălțimea şi durata efectivă a sunetelor şi felul de reprezentare grafică a lor. Dacă lucrul acesta s-ar putea realiza, ar fi suficient să privim o partitură muzicală pentru a simți aceeaşi plăcere estetică pe care o cunoaştem prin ascultarea muzicii, lucru bineînțeles imposibil. Acelaşi lucru este observat de Wellek cu privire la raportul

---

[50] Barbu Şt. Delavrancea, *Salonul 1883*, „România liberă", VII, nr. 1788-1791, 15-18 iunie 1883, articol semnat Argus; apud Barbu Şt. Delavrancea, *Despre literatură şi artă*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, p. 231-248.

[51] Un arhitect se poate inspira fie dintr-o idee muzicală, la modul vag, pur subiectiv, atunci când realizează o construcție, sau ar putea să pornească de la partitură, adică de la transpunerea grafică a materialului muzical.

Scanned with OKEN Scanner

muzică-literatură. „În muzică", spune specialistul american, „melodia este determinată de înălțime, ceea ce o face să fie aproximativ paralelă cu intonația din limbă. Dar în realitate există o deosebire considerabilă între linia intonației unei fraze, rostite cu înălțimile ei fluctuante şi repede schimbătoare, şi o melodie muzicală, cu înălțimile ei fixe şi intervalele ei precise"[52].

Sub acest aspect, dintre noțiunile fundamentale ale muzicii (melodia, armonia, ritmul), cea care se pretează cel mai bine la extrapolări în alte arte – arte vizuale sau literatură – este cea de ritm. În 1983, Peter Cook a realizat un proiect de urbanism numit *Bloch City*, o încercare de aplicare în domeniul urbanismului a tuturor noțiunilor fundamentale muzicale, folosind ca element generator al compoziției arhitecturale partitura *Concertului pentru vioară* de Ernst Bloch. „El dezvoltă ideea potrivit căreia modurile de organizare şi de interrelaționare a notațiilor muzicii simfonice pot avea o corespondență cu formele urbane. În această ipoteză, ideile muzicale pot fi puse în raport cu străzile oraşului, măsurile cu cartierele, notele cu clădirile, diezii şi bemolii cu alte elemente din proiectare care compun oraşul. Proiectul pune în evidență trei mari trasee paralele (portative) figurând autostrăzile urbane, tăiate de un alt traseu diagonal. Autostrăzile sunt bordate, de-o parte şi de alta, de clădiri liniare, adăpostind birouri şi ateliere, care dau spre spațiile liber situate între portative. Aceste clădiri liniare sunt legate prin punți situate în locurile barelor de măsură. Notele sunt reprezentate prin turnuri"[53]. Fără îndoială că ideea este interesantă şi originală, dar şi aici ne lovim de acelaşi paradox care apare permanent în cadrul „fuziunilor" între arte diferite: cu cât încercăm să ne apropiem prin arta B de esența artei A, legătura dintre acestea se rarefiază, se diluează din ce în ce mai tare şi este tot mai greu de sesizat. Peter Cook a aplicat în proiectul său *schema grafică* a concertului lui Bloch, schemă care este, în mare măsură, o convenție. O altă operă importantă pentru arhitectura ultimelor decenii ale secolului al XX-lea, *Stretto House* din Dallas, este, conform celor spuse de autorul ei, Steven Holl, inspirată de *Muzica pentru coarde, percuție şi celestă* de Bártok.

Revenind la ideea anterioară, ritmul este elementul fundamental al muzicii care se pretează cel mai bine la a fi extrapolat în alte arte: arte plastice (cu precădere în arta abstractă şi în artele decorative), arhitectură, literatură. „Un filosof ca Wundt vede forma originară a muzicii în dansul ritmic, acompaniat de mişcările dansului însuşi, de strigătele dansatorilor

[52] René Wellek, Austin Warren, *op.cit.*, p. 211.
[53] În „Techniques & Architecture" 368.

Scanned with OKEN Scanner

şi ale spectatorilor, de zgomotul instrumentelor, care nu sunt la început decât instrumente de produs zgomot. (...) Dar totuşi ritmul, atât de general pe cât este, nu e decât unul din elementele muzicii, cel mai puțin personal şi cel mai vag. De aceea este el atât de frecvent invocat de poeți pentru a justifica – pură metaforă – «muzica» versurilor lor"[54]. Şi aici, de la un anumit nivel, paralelismele pot deveni false, pentru că e greu de crezut că se poate realiza într-un tempo *real*, în sens arhitectural, de 3/8, un ritm de vals, iar dacă totuşi acest ritm ar fi, să zicem, obținut, nu cred că un privitor neavizat l-ar sesiza, iar un privitor avizat ar putea simți o emoție artistică *doar* percepând acest tip de ritm rezultat printr-o astfel de tratare a elementelor arhitecturale. Rămânem surprinşi observând faptul că ritmul în literatură[55] a constituit obiectul de cercetare al unui număr apreciabil de studii, dintre care foarte îndrăznețe sunt cele ale formaliştilor ruşi, în timp ce emiterea unei teorii coerente a ritmului în arhitectură (care este caracterizată altminteri prin sintagma „muzică solidificată")[56] întârzie şi acum să-şi găsească o definitivare. De bună seamă, utilizarea formulelor „muzicale" sau chiar numai şi „ritmice" în arhitectură poate să ducă uşor la rezultate false sau insignifiante, numai că este lesne de bănuit că, în toate epocile, succesiunea plinurilor şi a golurilor, dispunerea accentelor şi a dominantelor se face pe baza unor serii ritmice, chiar dacă elementele de compunere sunt dispuse nu întotdeauna prin mijlocirea unor formule explicite, ci doar intuitive[57]. Hegel preciza că „tactul îndeplineşte aceeaşi funcțiune pe care o realizează regularitatea în arhitectură, când aceasta aşează, de exemplu, una lângă alta, la aceeaşi distanță, coloane având aceeaşi înălțime şi grosime, sau când aşează un rând de ferestre de mărime determinată, potrivit principiului egalității. Şi aici avem date o formă de existență precis determinată şi repetarea ei uniformă"[58]. Fațadele (şi nu numai fațadele) multor clădiri ar putea fi interpretate ritmic, tot aşa după cum aceleaşi fațade pot fi interpretate grafic, pe baza unor trasee regulatoare. În cartea mea *Arhitectura contemporană şi celelalte arte* am propus o astfel de modalitate de transpunere în arhitectură a unei partituri muzicale.

---

[54] André Cœuroy, *op. cit.*, p. 349 şi 351(trad. n.).

[55] V. Sidney Lanter, *Science of English Verse*, 1880.

[56] Johann Peter Eckermann, *op. cit.*, p. 318. Despre opiniile lui Goethe privitoare la asemănările dintre pictură, poezie şi muzică, *Ibidem*, p. 331, 451-452 (despre *Daphnis şi Chloe* de Longos şi pictura lui Poussin), 529, 705.

[57] V. Panayotis Michelis, *Estetica arhitecturii*, Editura Meridiane, Bucureşti, vol. I, p. 95-110.

[58] G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, vol. II, p. 312.

Scanned with OKEN Scanner

Un alt aspect al raportului muzică-arhitectură, aspect mult mai simplu de interpretat, este cel al clădirilor destinate reprezentațiilor muzicale. Practic, o sală de spectacole modernă (şi chiar unele construcții destinate cu precădere competițiilor sportive, aşa cum este Palais Omnisports de la Paris-Bercy, proiectat de Michel Andrault şi Pierre Parat) este gândită şi pentru o posibilă reprezentație muzicală. În cazul acesta, preocuparea proiectantului nu este atât aceea de a realiza o oarecare relație între muzică şi arhitectură, cât de a dobândi o acustică deosebită a spațiului de reprezentație. Cu alte cuvinte, nu se are în vedere atât muzica în sine, cât, în special, sunetul privit ca o noțiune cvasielementară şi (relativ) izolată. În această ordine de idei, merită, cred, amintit Centrul IRCAM din Paris, de fapt, o anexă a Centrului „Georges Pompidou", ambele realizate de arhitecții Richard Rogers şi Renzo Piano. Posibilitățile de adaptare sonoră ale spațiului IRCAM sunt foarte largi, dar, mai mult decât atât, compozitorii contemporani se pot folosi de acesta chiar ca de un instrument cu diverse capacități de mixare, analiză şi sinteză a sunetelor. Compozitori ca Pierre Boulez, Philippe Manoury şi Gérard Pesson au creat opere muzicale pornind de la spațiul de audiție, care devine astfel elementul generator al actului muzical. *Repaus* de Boulez este o asemenea încercare. *Pluton* de Philippe Manoury este o compoziție pentru pian şi 4X, un dispozitiv special al IRCAM, care „transformă sunetele instrumentelor în timp real", iar de-aici s-a conceput „teoria separărilor virtuale", adică „separări cărora le cunoaştem natura elementelor: înălțimi, durată, timbru, intensitate, dar cărora nu le ştim *a priori* valoarea"[59].

5. PRODUSE ALE ACELUIAŞI SPIRIT AL EPOCII

După cum am mai spus, realizările fiecărei epoci au trăsături specifice. Oricât ar fi de diferiți unul de altul Leonardo da Vinci, Rafael şi Michelangelo, lucrările lor sunt mult mai apropiate între ele decât de cele ale lui Giotto, Van Eyck, Rubens, Vermeer sau Watteau. Există o serie de trăsături specifice ale secolului al XVIII-lea, de exemplu, care se regăsesc în picturile lui Boucher, în clădirile construite de Balthasar Neumann, în concertele lui Bach, în mobila lui Riesener şi în teatrul lui Goldoni. Acest

[59] V. Benoît Julien, *Boulez, Manoury, Pesson: la musique contemporaine est-elle une science exacte?*, în „Techniques & Architecture" 380, p. 132-134.

Scanned with OKEN Scanner

„ceva", care transcede sistemul morfologic propriu-zis şi îşi pune amprenta pe toate produsele spiritualităţii unei epoci, este o realitate care nu poate fi tăgăduită uşor, chiar dacă uneori importanţa sa este exagerată. *Weltanschauung*-ul – concepţia despre lume a unui anumit artist – puternic influenţat de sistemul educaţional şi de mentalitatea epocii sale – se exprimă material într-un anumit sistem de forme, propriu acelei epoci şi artei în care respectivul autor creează. Teoriile de tipul *Geistesgeschichte*, prin care se încearcă analizarea spiritului unei epoci culturale prin materializările cele mai variate ale acesteia, „de la religie până la costume"[60], precum şi cele de tipul teoriei lui Taine, care recurge la triada „race, milieu, moment", se ocupă cu destul de mult succes de problema „spiritului" unei perioade istorice şi de obiectivizările sale diferite, în funcţie de arta în care se manifestă. E greu de crezut însă că specificul unei anumite epoci poate fi reconstituit cel mai bine prin intermediul operelor artistice, produse singulare şi, de multe ori, atipice sau insuficient de caracteristice pentru refacerea imaginii unei realităţi dispărute. E limpede, bunăoară, că pentru a reconstitui, atmosfera specifică a anilor '60, e mult mai util să studiem filmele, obiectele de design, fotografiile şi moda epocii decât lucrările lui Warhol, Lichtenstein, Calder, Boulez sau Robbe-Grillet. Astfel, metoda cercetării istorice promovată de specialişti ca Georges Duby, Jacques Le Goff, Pierre Chaunu sau Emmanuel Le Roy Ladurie este mult mai utilă în vederea reconstituirii specificului unei epoci revolute, întrucât obiectele de artă, în număr evident mai mic decât cele de uz curent, participă într-o manieră incomparabil mai mică la realizarea cadrului în care se desfăşoară viaţa cotidiană. De bună seamă că, în conturarea acestui ambient, produsele cele mai importante sunt cele de arhitectură şi design, însă, şi în cazul acestora, ponderea celor cu valoare artistică reală este, din punct de vedere numeric, puţin semnificativă. Prin urmare, spiritul epocii nu este atât un concept artistic, cât, mai ales, unul general-cultural, de civilizaţie, care influenţează producţia artistică pe care, ulterior, o înglobează pe lângă alte materializări diverse ale civilizaţiei, urmând ca, mai departe, procesul să se repete încontinuu. Problema trebuie pusă însă şi altfel. La un moment dat, începe să fie greu de spus dacă un număr de opere artistice sunt produsele unui anumit spirit al epocii sau dacă, dimpotrivă, într-un mod mai mult sau mai puţin conştient, exegeza şi istoria artelor şi

[60] H. W. Eppelsheimer, *Das Renaissanceproblem*, în „Deutsche Vierteljahrschaft für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", II, 1933, p. 487.

Scanned with OKEN Scanner

a culturii au contribuit la crearea imaginii acestui spirit, însumând într-un conglomerat destul de eterogen obiecte şi opere de artă realizate în această perioadă. Lucrul este cu atât mai greu de decelat cu cât epoca în cauză este mai îndepărtată şi, în special, atunci când este vorba de una pe care n-am trăit-o. Noi ne-am format o anumită imagine despre caracterul fiecărei epoci din trecutul cât de cât îndepărtat pe baza lecturilor istorice şi beletristice, a obiectelor de artă din muzee sau, dacă e vorba de o perioadă din secolul al XIX-lea sau al XX-lea, a fotografiilor, a unor obiecte de uz curent care au subzistat etc., dar, în mod evident, caracterul propriu al acelei perioade istorice nu poate fi recompus în totalitate şi cea mai mare parte a sa este pierdută pentru totdeauna. Această imagine pe care o avem despre caracterul epocii respective este, de fapt, un conglomerat foarte eterogen de obiecte şi opere de artă realizate atunci şi acolo. Este, într-un fel, un fenomen asemănător cu acela pe care îl încercăm atunci când ne creem în minte o imagine despre un anumit oraş pe care încă nu l-am văzut, pe baza fotografiilor, lecturilor sau chiar a impresiilor altora, şi constatăm, în cazul în care ajungem în locul respectiv, că se potriveşte prea puțin sau nu se potriveşte deloc cu ceea ce găsim acolo. De altfel, dincolo de un numit nivel, este foarte anevoios, imposibil chiar, să mai stabilim analogii, filiații şi influențe certe, pierzându-ne în simple speculații, care nu au, eventual, decât rolul de exercițiu intelectual. În ampla lucrare *Teoria literaturii* a lui René Wellek şi Austin Warren se arată: „Diferitele arte – artele plastice, literatura şi muzica – au fiecare evoluția lor individuală, cu un tempo diferit şi cu o structură internă diferită a evenimentelor. Fără îndoială, ele au relații permanente unele cu altele, dar aceste relații nu sunt influențe care încep într-un punct şi determină evoluția celorlalte arte, ele trebuie concepute mai degrabă ca o schemă complexă de relații dialectice, care acționează în ambele sensuri, de la o artă la alta şi viceversa şi care pot fi complet transformate în cadrul artei în care au pătruns. Nu este vorba pur şi simplu de un «spirit al epocii» care ar determina şi ar penetra toate artele. Trebuie să concepem totalul activităților culturale ale omului ca un întreg sistem de serii care se dezvoltă independent, fiecare având norme proprii care nu sunt neapărat identice cu cele ale seriilor vecine. Sarcina istoricilor artei, în sensul cel mai larg al cuvântului, inclusiv a istoricilor literaturii şi muzicii, este să elaboreze pentru fiecare artă un sistem de termeni descriptivi, bazat pe caracteristicile specifice ale fiecărei arte. Astfel, în prezent, poezia are nevoie de o nouă poetică, de o tehnică analitică la care nu se poate ajunge prin simplul transfer sau prin simpla

Scanned with OKEN Scanner

adaptare din domeniul artelor frumoase. Numai după ce vom fi elaborat un sistem potrivit de termeni pentru analiza operelor literare vom fi în stare să delimităm perioadele literare, şi nu ca simple entităţi metafizice, dominate de un «spirit al epocii». După ce vom fi stabilit asemenea schiţe ale evoluţiei strict literare, vom putea să ne punem întrebarea dacă evoluţia aceasta nu este, într-un mod oarecare, similară cu evoluţia stabilită în mod similar a celorlalte arte. Răspunsul nu va fi, desigur, un simplu «da» sau «nu». El nu va lua forma unui ansamblu de linii paralele, ci mai degrabă pe aceea a unui sistem încâlcit de coincidenţe şi divergenţe"[61].

Conceptul de „spirit al epocii" ar trebui, aşadar, înţeles şi aplicat în istoria artelor şi a culturii într-o formă mai elastică; în artele de aceeaşi natură (artele vizuale), el poate avea implicaţii diferite faţă de literatură sau muzică, determinând, mai adânc sau mai superficial, fie sistemul de forme (manifestând, deci, o acţiune la nivel stilistic), fie la nivelul unui tip mai general de existenţă a operei de artă (cu alte cuvinte, la nivel suprastilistic). *Zeitgeist*-ul are, prin urmare, influenţe la nivel formal (morfologic) în arhitectură, arte plastice, literatură şi muzică, determinând, separat în fiecare artă, în funcţie de natura acesteia, regimul propriului sistem de forme, dar operând şi la nivelul tipului general de existenţă al operei de artă, producând caracteristici suficient de vagi pentru a fi nestilistice, sau, mai bine zis, suprastilistice. Cu cât ne apropiem mai mult de perioada contemporană, cu atât spiritul epocii tinde să acţioneze mai puţin la nivel formal într-o manieră decisivă şi compactă, generând din ce în ce mai puţin „stiluri internaţionale" şi creând un spectru din ce în ce mai larg de variante morfologice. O explicaţie posibilă este circulaţia din ce în ce mai uşoară şi rapidă a unui volum din ce în ce mai mare de informaţii, ceea ce duce la posibilitatea cunoaşterii, adoptării şi, ulterior, transformării şi mixării a unui număr sporit de seturi diferite de forme. De asemenea, odată cu evoluţia gradului individual al libertăţii de conştiinţă, se asigură o mai mare flexibilitate şi dinamicitate sistemelor particulare de forme. Pentru că, discipline înrudite chiar, aşa cum sunt arhitectura şi design-ul, sau chiar diferitele ramuri ale design-ului, nu cunosc evoluţii sincrone. Spiritul fiecărei epoci nu determină dezvoltări liniare şi interdependente strict şi în mod mecanic, iar analiza dezvăluie că efectele asupra disciplinelor diferite de creaţie sunt destul de eterogene, urmând ca suma acestor manifestări, care se organizează într-un viitor ansamblu de obiecte constitutive ale caracterului viitorului „spirit al epocii", să fie, la fel, lipsită de omogenitate.

---

[61] René Wellek, Austin Warren, *op.cit.*, p. 183.

Scanned with OKEN Scanner

6. COMPLEMENTARITATE ŞI CONTINUITATE

Voi aminti aici cazul operelor de artă, realizate de artişti diferiţi, de multe ori în etape diferite, gândite pentru a forma împreună o entitate sau o suită.

6.1. ÎN CADRUL ACELEIAŞI ARTE

În artele plastice. Un exemplu reprezentativ este cel al marelui ansamblu pictat de la Capela Sixtină. În primii ani ai penultimului deceniu al secolului al XV-lea, câţiva dintre marii pictori ai epocii – Botticelli, Signorelli, Perugino, Pinturicchio, Ghirlandajo, Cosimo Rosselli – realizează frescele de pe pereţii laterali din interiorul capelei. Apoi, în două etape distincte, între 1508 şi 1512 şi între 1536 şi 1541, Michelangelo elaborează decoraţia în frescă a bolţii şi, respectiv, cea a peretelui din spatele altarului, pe acesta din urmă fiind reprezentată Judecata de Apoi. Acest ansamblu de pictură de dimensiuni enorme are o certă unitate în ceea ce priveşte concepţia artistică generală, cu tot numărul mare de artişti care şi-au dovedit aici măsura geniului. Este interesant de amintit şi cazul, mai puţin cunoscut, al seriei de statui (neoclasice), realizate de mai mulţi sculptori (Henri Bouchard, Robert Wlérick, Auguste Bourdelle, Carlo Sarrabezolles, Albert Pommier, Pierre Poisson) pentru Expoziţia Internaţională de la Paris din 1937[62].

În arhitectură. Găsim în această artă exemplele cele mai numeroase şi mai interesante – clădiri sau ansambluri urbanistice a căror configuraţie definitivă a fost obţinută prin adaosuri şi completări succesive, realizate de mai mulţi autori. Există numeroase lucrări de arhitectură şi de urbanism realizate de mai mulţi autori şi care nu alcătuiesc ansambluri omogene. Este cazul construcţiilor de arhitectură începute într-un stil şi terminate într-un stil complet diferit (Gotic-Renaştere, Gotic-Baroc) sau al ansamblurilor urbane dezvoltate spontan, ori după o concepţie neunitară. Acesta este cazul ansamblului format din Piazza şi Piazzetta San Marco din Venezia, unde construcţiile care delimitează respectivul spaţiu urban sunt romanice şi bizantine (Catedrala San Marco, edificiu la rândul său eclectic, care combină cele

[62] V. şi Armand-Henry Amann, *L'Olympe musclée de 1937*, în „Beaux-Arts" 48/1987.

Scanned with OKEN Scanner

două stiluri amintite şi cărora le adaugă şi elemente de decoraţie gotică), gotice şi de Renaştere (Palatul Dogilor, la care aripa de vest şi cea de sud sunt din secolul al XIV-lea, iar cea de est din cel de-al XVI-lea), gotice (Procuraţiile Vechi), de Renaştere timpurie (Turnul Orologiului), de Renaştere de secol XVI (Libreria di San Marco, Loggietta şi Procuraţiile Noi) şi Neoromanice (Campanila, refăcută în deceniul al treilea al veacului trecut ca o copie a celei originale, prăbuşită atunci). Cu toată lipsa de unitate stilistică, ansamblul celor două pieţe San Marco de la Venezia este una dintre cele mai frumoase creaţii urbanistice ale lumii. Amintesc câteva dintre marile clădiri construite în acest mod: cele mai multe din catedralele gotice, realizate în campanii diferite, frecvent fără unitate stilistică (de exemplu, Catedrala Santa Maria del Fiore din Firenze, Catedrala din Milano, catedralele din Le Mans, Châlons-sur-Marne, Toulouse, Bordeaux, Auch, Langres, Saint-Malo, Ely, Gloucester ş.a.), un mare număr de castele şi palate (Blois, Louvre, Fontainebleau, Versailles, Vatican, Pitti din Firenze, Hampton Court, Windsor etc.).

Iată patru exemple de ansambluri urbanistice complexe, realizate de mai mulţi arhitecţi de prestigiu (fiecare dintre aceştia proiectând unul sau mai multe clădiri din cadrul ansamblului), conform unei gândiri unitare: 1. Cartierul Weissenhof din Stuttgart (Mies Van der Rohe, Walter Gropius, Hans Scharoun, Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Bruno Taut, Max Taut, Ludwig Hilbersheimer, Hans Poelzig, Peter Behrens, J. J. P. Oud, Mart Stam, Richard Döcker, Victor Bourgeois, Adolf Schenck, Josef Frank). 2. Construcţiile Expoziţiei Internaţionale de la Paris din 1937 (Jacques Carlu, Boileau, Azéma, A. Aubert, Dondel, Henry Van de Velde, Alvar Aalto, Duiliu Marcu, Mallet-Stevens, Lind & Akesson, Krejcar, Sert, Albert Speer, Iofan, Piacentini, Coulon etc.)[63]. 3. Cartierul La Défense din Paris[64] (Guillaume Gillet, Émile Aillaud, Wallace Harrison, Max Abramowitz, Bernard Zehrfuss, Jean Dubuisson, Oscar Niemeyer, Gino Valle, Jean de Mailly etc.). 4. IBA (Internationale Bauausstellung), Berlin (Josef Paul Kleihues, Rob Krier, Aldo Rossi, Meinhard Von Gerkan, Otto Steidle, Siegwart Geiger, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti, Gustav Peichl, Charles Moore, Zaha Hadid, Wilhelm Holzbauer, Gottfried Böhm, Oswald Mathias Ungers, Hans Hollein, Heinrich şi Inken Baller, Peter Eisenman, Arata Isozaki, Hermann Hertzberger etc.).

---

[63] V. Bertrand Lemoine, *1937, Le Choc des Nations*, în „Beaux-Arts" 48/1987.

[64] Pentru construirea căruia s-a înfiinţat EPAD (Établissement Public de l'Aménagement de La Défense).

Scanned with OKEN Scanner

În literatură. Cazurile de complementaritate şi continuitate în literatură sunt rare, datorită specificului disciplinei, modului cu precădere individual care caracterizează procesul de creaţie literară. Un caz celebru de complementaritate este, totuşi, cel al seriei de şase nuvele *Les Soirées de Médan*, având toate ca temă războiul din 1870, scrise de Émile Zola, Guy de Maupassant, L. Hennique, Henry Céard, Paul Alexis şi Joris-Karl Huysmans. Se pot cita, ca exemple de continuitate, cele ale romanelor care continuă acţiunea altora, de mare succes.

În muzică. Exemplele sunt, de asemenea, foarte rare: cazul *Requiem*-ului de Mozart, lucrare rămasă neterminată şi definitivată de elevul acestuia Süssmayer este, probabil, cel mai cunoscut.

6.2. ÎNTRE ARTE DIFERITE

Exemplele cele mai interesante şi mai elocvente sunt, probabil, cele ale raporturilor de complementaritate dintre arhitectură şi celelalte arte vizuale. Oricât ar părea de ciudat, dacă în epoca modernă şi contemporană găsim o preocupare teoretică din ce în ce mai mare a artiştilor de a elabora o cât mai avansată interrelaţionare a diferitelor arte, nu acesta este şi cazul producţiilor arhitecturii şi ale celorlalte arte vizuale. Din caracteristicile de variaţie ale arcelor stilistice, rezultă următoarele observaţii generale, în ceea ce priveşte legăturile dintre artele vizuale, la nivelul operei propriu-zise:

Faza I (primară) a fiecărui arc: raporturile dintre diferitele arte vizuale sunt slabe, datorită relativei subsemantizări a operelor de artă.

Faza a II-a (de înflorire maximă): diferitele arte vizuale ce interferează ajung la o semantizare medie. Legăturile dintre aceste arte sunt la nivelul maxim. Operele de artă prezintă maximum de omogenitate.

Faza a III-a (de încheiere): semantizarea este înaltă sau se ajunge chiar la suprasemantizare. Omogenitatea şi legăturile dintre arte scad, fiecare dintre ele tinzând (în cadrul operei) spre o cât mai mare autonomie.

Raporturile de complementaritate dintre arhitectură şi artele plastice care alcătuiesc decoraţia acesteia cunosc fluctuaţii calitative şi cantitative, în funcţie de epocă şi de zona geografică. Elementul de decoraţie sculptată sau plastică bidimensională este deosebit de important în cadrul formelor de expresie arhitecturală din multe perioade istorice, aşa cum sunt cele din Grecia sau Roma antică, în ceea ce priveşte relaţia arhitectură-sculptură sau din zona de influenţă a artei bizantine pentru cea de

Scanned with OKEN Scanner

arhitectură-pictură sau arhitectură-mozaic. Cu toate acestea, rolul jucat de decorația, în special sculptată, în cadrul arhitecturii capătă o importanță cu totul specială în epoca medievală, începând din secolul al XI-lea, atunci când arta romanică ajunge la deplinătatea mijloacelor sale de exprimare şi, mai cu seamă după ce Goticul se dezvoltă, adică după 1150-1200. În perioada romanică de după 1050-1060, decorația sculptată, geometrică şi, îndeosebi, figurativă, capătă un rol complementar important în cadrul definirii plastice a clădirii de cult, lucru vizibil cu deosebire la bisericile din jumătatea de sud a Franței, dar rămâne la caracterul unei aplicații mai mult sau mai puțin substanțiale, lucru care se va perpetua şi în cadrul artei gotice din secolul al XII-lea. Aceste compoziții sculptate sunt distribuite, de regulă, în anumite părți izolate ale construcției, precum portalurile, capitelurile stâlpilor interiori sau arhivoltele ferestrelor. Sculptura va căpăta, progresiv, un statut din ce în ce mai important în cadrul organismului arhitectural, nu numai prin calitatea şi cantitatea sa, dar şi prin relaționarea mai avansată dintre ea şi restul organismului arhitectural: astfel, elementele strict constructive şi cele sculptate încep să se confunde, părțile structurale şi cele de ornamentică ale clădirii tinzând, de multe ori, să se prezinte un corp comun. De o astfel de tratare se bucură stâlpii bisericilor, mari părți ale portalurilor, rozasele din fațadele principale ori din cele ale transeptelor, ediculele şi fialele arcelor butante ş.a.m.d., iar în ceea ce priveşte statuile, ele sunt integrate foarte abil în elemente întregi de construcție. Amintesc aici cu precădere marile rozase de pe fațadele principale şi de pe fațadele transeptelor de la catedralele din Paris, Chartres, Beauvais, Amiens, Reims, Chalons-sur-Marne, Senlis, Le Mans, Bourges, Tours, Clermont-Ferrand, Strasbourg, Metz, fațada formată din colonete lungi, între care sunt dispuse statui în ancadramente în ogivă de la Catedrala din Strasbourg, faimosul *Pilier des Anges* de la aceeaşi biserică, portalurile catedralelor din Paris, Reims (inclusiv reversul portalului central), Amiens, Chartres (*Portail Royal*, de pe fațada principală, dar şi cele ale transeptelor), Bourges, Beauvais, Rouen, Strasbourg, Angers etc. Monumentele funerare, la început realizate ca nişte obiecte izolate în cadrul ansamblului arhitectural bisericesc, capătă, cu timpul, dar în special spre finele epocii gotice, un rol integrat structurii generale a edificiului. Din primul tip, amintesc monumentul funerar al lui Jean de Berry (fratele regelui Charles al VII-lea), de la Catedrala din Bourges, conceput la începutul secolului al XIV-lea de Jean de Cambrai, după formula tradițională franceză (exportată şi în Italia şi utilizată aici până în

Scanned with OKEN Scanner

perioada Renaşterii, aşa cum demonstrează, de exemplu, monumentul funerar al Ilariei del Carretto, realizat la Catedrala din Lucca de Jacopo della Quercia), în cadrul căreia personajul defunct este înfăţişat culcat pe capacul sarcofagului (*gisant*). Din a doua categorie, menţionez monumentul funerar al lui François II de Bretagne şi al Margueritei de Foix, operă a lui Michel Colombe, creată de acesta între 1502 şi 1507 (adică în perioada în care în Franţa începeau să pătrundă primele influenţe notabile ale Renaşterii italiene) şi aflat în Catedrala din Nantes, la care ansamblul este decorat cu statui alegorice şi capătă, el însuşi, înfăţişarea unui obiect de arhitectură, precum şi monumentul funerar al cardinalilor Georges I şi Georges II d'Amboise, ridicat în aceeaşi perioadă în Chapelle de la Vierge a Catedralei din Rouen şi care are, de asemenea, aspectul unei opere de arhitectură mai mici integrate ansamblului major. Multe din accesoriile de rit din interiorul bisericilor capătă, şi ele, un statut artistic propriu, datorită în primul rând sculpturii de calitate foarte înaltă, dar care tind, şi ele, să se integreze organismului construcţiei prin realizarea unei configuraţii arhitecturale. Aşa sunt, de exemplu, tribunele zise „jubé" de la bisericile Sainte-Madeleine din Troyes şi Saint-Étienne-du-Mont din Paris, de la Catedrala din Albi şi de la capela Saint-Fiacre din Le Faouët, închiderea corului de la Catedrala din Albi, stalele catedralelor din Amiens, Auch, Saint-Bertrand-de Comminges. Se poate vedea astfel cum artiştii gotici obţin o relaţionare dublă: pe de o parte între arhitectură şi sculptura adosată acesteia, pe de alta între organismul arhitectural propriu-zis şi diferitele subansamble, care, la rândul lor, sunt înzestrate cu atribute arhitecturale. La definirea obiectului de artă specific gotic care este biserica, în special în Franţa, participă într-un mod substanţial marile ansambluri de vitralii, care, pe măsură ce tehnica de construcţie se perfecţionează, eliberând peretele din ce în ce mai mult de rolul său structural, vor ocupa un loc mai însemnat în organizarea compoziţională a edificiului de cult. În linii mari, tipologia scenelor reprezentate în vitralii parcurge o evoluţie istorică asemănătoare cu cea a picturii de panou sau în frescă din Occidentul Europei. În secolele XIII şi XIV episoadele înfăţişate sunt lipsite de cea de-a treia dimensiune – profunzimea – iar compoziţia este fragmentată în episoade separate. În acest fel sunt realizate vitraliile din marile ansambluri de la Sainte-Chapelle din Paris ori de la catedralele din Bourges sau Chartres. În perioada Goticului flamboyant, scenele beneficiază de o tratare diferită, după cum diferită este şi pictura propriu-zisă a epocii: reprezentarea perspectivală, sprijinită sau nu pe metoda geometrică, este cea care stă

Scanned with OKEN Scanner

ca bază a organizării compoziționale, organizare care duce şi la omogenizarea ansamblului şi la reproducerea unor elemente de decor precum fragmente de arhitectură. Sunt de amintit aici vitralii precum cele de la catedralele din Beauvais, Moulins, Metz sau Auch (opere ale lui Arnaut de Moles), de la bisericile din Conches-en-Ouche, Saint-Étienne din Beauvais, (opere ale lui Angrand, Nicolas, Pierre şi Jean Le Prince) sau Saint-Étienne-du-Mont din Paris. În toate cazurile, marile ansambluri de vitralii din bisericile gotice franceze, pe lângă extraordinara lor valoare intrinsecă, sunt elemente fundamentale de complementaritate în definirea ansamblului arhitectural. Aşadar, o clădire religioasă gotică matură este o operă de sinteză, la care arhitectura este completată de decorația sculptată şi pictată, în grade diferite de integrare în cadrul ansamblului, dar, oricum, într-un astfel de stadiu încât nu mai poate fi percepută decât în această ipostază finală. O enumerare a operelor de arhitectură care se întregesc, sub aspect plastic, prin decorația pictată sau sculptată este, practic, şi imposibilă şi de prisos, întrucât fenomenul este general. Oricum, trebuie spus că, atât în cazul arhitecturii bizantine cât şi a celei romanice sau gotice, decorația figurativă contribuie în mod capital şi la realizarea unității formale a construcției ca obiect artistic şi la definirea, sub aspect axiologic, a acesteia. Încă din epoca Goticului, construcțiile italiene primeau frecvent o decorație interioară pictată; este cazul, bunăoară, al bisericii San Francesco din Assisi, cu frescele lui Cimabue, ale lui Giotto şi ale lui Simone Martini, al bisericii San Agostino din Siena, cu cele ale lui Simone Martini, al Palatului comunal din Siena, cu cele două mari compoziții în frescă (*Alegoria bunei guvernări* şi *Alegoria relei guvernări*) datorate lui Ambrogio Lorenzetti, al Cappellei degli Spagnoli de la biserica Santa Maria Novella din Firenze, cu decorația lui Andrea Bonaiuti da Firenze, al bisericii Santa Croce din acelaşi oraş, unde, în capelele laterale, găsim decorații în frescă remarcabile datorate mai multor pictori (în capelele Bardi şi Perruzzi se găsesc frescele lui Giotto, în capela Rinuccini, decorația în frescă este datorată lui Giovanni da Milano, capela Baroncelli adăposteşte frescele lui Taddeo Gaddi, iar Agnolo Gaddi este cel care a decorat capela Castellani), sau al bisericii Sant'Anastasia din Verona, unde se află una dintre cele mai importante picturi murale ale lui Pisanello. De partea cealaltă a Alpilor, la Palatul papal de la Avignon decorațiile interioare în frescă sunt pictate de Matteo Giovannetti ş.a.m.d.

Majoritatea compozițiilor în frescă din Quattrocento şi din prima parte a Cinquecento-ului duc, totuşi, o viață relativ separată de suportul şi

Scanned with OKEN Scanner

cadrul arhitectural. Amintesc, în acest sens, *Sf. Treime* (Santa Maria Novella, Firenze) şi frescele lui Masaccio din Cappella Brancacci a bisericii Santa Maria del Carmine din Firenze, frescele de la mănăstirea San Marco, de asemenea din Firenze, de Fra Angelico, *John Hawkwood* (Santa Maria del Fiore, Firenze), frescele din Chiostro Verde (Santa Maria Novella, Firenze) şi cele ale Catedralei din Prato (Cappella Assunta) de Paolo Uccello, *Niccolò da Tolentino* (Santa Maria del Fiore, Firenze) de Andrea del Castagno, frescele din catedralele din Prato şi din Spoleto de Fra Filippo Lippi, *Legenda Adevăratei Cruci* (San Francesco, Arezzo), *Madonna del Parto* (Capela cimitirului, Monterchi) şi *Învierea lui Cristos* (Palatul comunal, Borgo Sansepolcro) de Piero della Francesca, frescele din Chiesa degli Eremitani (Cappella Ovetari) din Padova de Andrea Mantegna, frescele din corul bisericii Santa Maria Novella din Firenze de Domenico Ghirlandajo şi din Cappella Strozzi a aceleiaşi biserici de Filippino Lippi, *Cina cea de Taină* (Mănăstirea Santa Maria delle Grazie, Milano) de Leonardo da Vinci, frescele din Chiostrino dei Voti şi din Chiostro dei Morti (Santissima Annunziata, Firenze), de la Villa Medicea din Poggio a Caiano şi *Cina cea de Taină* (San Salvi, Firenze) de Andrea del Sarto, decoraţia pictată din biserica florentină Santa Felicità (Cappella Capponi), frescele din bisericile Santissima Annunziata şi Santa Maria Novella din acelaşi oraş, precum şi cele de la Villa Medicea din Poggio a Caiano de Jacopo Pontormo, frescele din Collegio del Cambio din Perugia de Pietro Perugino. Chiar decoraţia în frescă realizată în Capela Sixtină se supune aceluiaşi principiu de organizare: frescele de pe pereţii laterali, datorate lui Botticelli, Ghirlandajo, Signorelli, Cosimo Rosselli, Pinturicchio şi Perugino, sunt dispuse pe o bandă lată. Cele ale bolţii, realizate între 1508–1512 de Michelangelo, precum şi cele ale peretelui de est, pictate tot de el, între 1536–1541, şi înfăţişând *Judecata de Apoi*, nu numai că nu se subordonează arhitecturii sau n-o continuă în mod virtual, ci, în multe aspecte, o neagă. În paranteză fie spus, arhitectura capelei nici nu oferă elemente de mare spectacol arhitectural, iar geniul pictural al lui Michelangelo n-a avut, de fapt, un cadru construit adecvat cu care extraordinarele compoziţii în frescă să poată realiza o legătură. Întreaga sculptură a Renaşterii nu are, de altfel, nici ea, o relaţie de reală complementaritate cu arhitectura, ambele arte ducând, practic, existenţe separate în cadrul unui unic obiect de artă. Ilustrativ în acest sens este exemplul decoraţiei faţadei de la Ospedale degli Innocenti din Firenze, cu medalioane în basorelief realizate de Luca dalla Robbia, care sunt, sub aspect compoziţional,

Scanned with OKEN Scanner

complet detaşate de suportul arhitectural. Uneori, operele de sculptură integrează elemente de arhitectură stilizate (tot aşa după cum ancadramentele de epocă ale unor tablouri de altar precum *Pala di San Zeno* de Mantegna sau *Tripticul de la Santa Maria Gloriosa dei Frari* al lui Bellini sunt gândite şi realizate ca nişte faţade ale unor clădiri de factură clasică), lucru pe care-l vedem la cele două *Tribune ale cântăreţilor (Cantorie)* ale Catedralei din Firenze, capodopere ale lui Donatello, respectiv Luca della Robbia, ori la amvonul exterior al Catedralei din Prato, lucrare comună a arhitectului Michelozzo şi a sculptorului Donatello. Primii paşi – remarcabili însă – în direcţia integrării elementului sculptat în cadrul arhitectural îi face Michelangelo. Ansamblul mormintelor Medici din Noua Sacristie a bisericii San Lorenzo din Firenze este poate prima mare lucrare în care arhitectura şi sculptura sunt privite ca părţi integrate ale unui aceluiaşi ansamblu, completându-se reciproc. E adevărat că atât arhitectura, cât şi sculptura sunt aici rezultatul gândirii şi acţiunii unui acelaşi artist de geniu. Această relativă lipsă de complementaritate între diversele arte vizuale, ca să nu mai vorbesc de raporturile dintre artele vizuale şi alte arte, nu poate decât să apară ca oarecum lipsită de explicaţie, întrucât mulţi dintre artiştii Quattrocento-ului s-au manifestat cu strălucire în mai multe domenii ale artelor vizuale, în alte arte precum literatura sau muzica, sau în discipline ştiinţifice, exemplele cele mai reprezentative fiind Leon Battista Alberti şi Leonardo da Vinci.

Începutul, în ceea ce priveşte procesul de complementaritate reală dintre arhitectură şi pictură, este marcat de apariţia picturii în *trompe-l'œil*, odată cu sfârşitul Quattrocento-ului. Fresca lui Melozzo da Forlì înfăţişându-l pe *Papa Sixt al IV-lea inaugurând Biblioteca Vaticanului* oferă un prim exemplu de pictură la care spaţiul real, în care se găseşte privitorul, se continuă cu spaţiul înfăţişat în compoziţia figurativă. Fresca a fost detaşată de pe perete, transpusă pe alt suport şi, în prezent, se găseşte la Pinacoteca Vaticanului. O integrare şi mai avansată este cea realizată de Andrea Mantegna în frescele sale din Camera degli sposi a Palatului Ducal din Mantova. În special pictura de pe boltă, cu *oculus*-ul, care pare a se deschide către cer şi personajele care par a privi în cameră peste balustrada acestuia, reprezintă un prim şi important exemplu de operă pictată iluzionist, tip de reprezentare care va cunoaşte o mare dezvoltare în arta secolului al XVII-lea în întreaga Europă. Mantegna (în frescele din Cappella Ovetari) sau Ghirlandajo (în frescele de la bisericile florentine Santa Maria Novella şi Santa Trinità) reprezintă elemente întregi de arhitectură pictate iluzionist. La biserica Santa Maria

Scanned with OKEN Scanner

presso San Satiro din Milano, operă a lui Bramante, întreg corul este doar sugerat printr-o pictură în *trompe-l'œil,* executată pe peretele plat din spatele altarului. În marea sa frescă înfățișând *Răstignirea* de la biserica Santa Maria Maddalena dei Pazzi din Firenze, Perugino alătură elemente de arhitectură pictată celor propriu-zise ale încăperii, alcătuind, în plus, datorită acestor elemente, o structură tripartită compoziției, care, sub acest aspect, pare a relua, într-o formă pictural-arhitecturală, organizarea tripticurilor medievale. Evoluția picturii în *trompe-l'œil* în compoziții integrate din ce în ce mai mult operei de arhitectură se poate vedea în trei ansambluri realizate de Correggio – într-un interval de doar zece ani, între 1519 – primul – şi 1529 – ultimul: frescele din refectoriul mănăstirii San Paolo (aşa-numita „Camera di San Paolo"), frescele cupolei bisericii San Giovanni Evangelista şi cele ale cupolei Catedralei, toate din Parma. În special ultimele relevă o manieră de integrare a ansamblului pictat în cel de arhitectură care anunță deja arta Barocului. Elementele de arhitectură încep a fi sugerate frecvent prin compoziții pictate în mod iluzionist, aşa cum procedase Bramante înainte vreme, un exemplu semnificativ în acest sens putând fi găsit în Sala delle Prospettive de la Villa Farnesina din Roma, unde Baldassare Perruzzi (autorul construcției) îşi completează arhitectura propriu-zisă cu o alta, pictată în *trompe-l'œil.* Alteori, elemente de arhitectură sunt disimulate de compoziții pictate, aşa cum se întâmplă în micul cabinet de lucru al lui Francesco I de Medici de la Palazzo Vecchio din Firenze, realizat pe la 1570: arhitectura sa a fost concepută de Giorgio Vasari şi de Vincenzo Borghini. Sculpturile din nişe se datorează lui Giambologna şi lui Ammanati. Lambriurile de lemn şi uşile integrează picturi executate de Santi di Tito, Mirabello Cavalieri, Girolamo Macchietti, Il Stradano, Maso da San Friano, Battista Naldini, Alessandro Allori. Pe timpanele semicirculare, Bronzino a pictat portretele lui Cosimo şi al Eleonorei de Medici. Uşile sunt foarte bine ascunse de panourile pictate, acestea din urmă contribuind în mod esențial la definirea cadrului arhitectural. Una dintre cele mai remarcabile compoziții în *trompe-l'œil* integrată arhitecturii din întreaga Renaştere este ansamblul de fresce realizate de Paolo Veronese la Villa Barbaro din Maser, operă de importanță capitală a arhitecturii manieriste italiene, creație a lui Andrea Palladio. Construcția vilei, aflată lângă Treviso, a fost realizată în jurul anilor 1557-1558, pentru frații Daniele şi Marcantonio Barbaro. Decorația pictată a celor nouă săli a fost executată de Veronese în 1560 şi 1561. Aceste săli sunt: Sala Olimpului, Sala Amorului conjugal, Sala Cruciformă, Sala Câinelui, Sala

Scanned with OKEN Scanner

Lămpii cu ulei, Sala lui Bacchus, ultimele săli (stânga şi dreapta), precum şi *nympheum*-ul din grădină. Nicăieri Veronese n-a mai realizat o asemenea interpretare îndrăzneață a *trompe-l'œil*-ului, nici în decorația sălilor Palatului Dogilor din Venezia (plafonul sălii celor Zece, sala Marelui Consiliu, sala Colegiului, toate compozițiile pictate în ulei pe pânză, în manieră iluzionistă), nici la decorația bisericii San Sebastiano din acelaşi oraş. Procedeul a fost încercat şi de Giambattista Zelotti, la frescele de la o alta vilă a lui Palladio, Villa Emo de la Fanzolo di Vendelago, precum şi de Alessandro Maganza şi Ludovico Dorigny, în decorația interioară a celei mai celebre creații a lui Palladio, Villa Rotonda de lângă Vicenza. Barocul a fost epoca marii picturii iluzioniste, care capătă acum o răspândire europeană. Amintesc aici frescele lui Annibale Carracci de la Palazzo Farnese din Roma, ale lui Pietro da Cortona de la Palazzo Barberini, de asemenea din Roma, ale lui Andrea del Pozzo din biserica Sant' Ignazio (Roma), ale lui Baciccio pentru o altă mare biserică romană, Gesù, a lui Giovanni Battista Tiepolo la Palazzo Labia din Venezia şi la Palatul arhiepiscopal de la Würzburg, dar şi în restul Europei - decorațiile lui Charles Le Brun pentru palatele de la Vaux-le-Vicomte şi Versailles, ca şi pentru Galeria lui Apollo de la Palatul Louvre din Paris, cea a lui Pierre Mignard pentru cupola bisericii Val-de-Grâce din Paris, a pictorilor germani şi austrieci precum Cosmas Damian Asam, Matthaeus Günther, Johann Baptist Zimmermann, Johann Kremser-Schmidt, Franz Anton Maulpertsch. Tot în perioada barocă se ajunge şi la realizarea unor corespondențe subtile între lucrări de sculptură şi opere de arhitectură. Amintesc aici unele creații remarcabile ale lui Bernini. Astfel, capodopera sa, *Extazul Sfintei Tereza,* este plasată într-un mod deosebit de abil, în biserica Santa Maria della Vittoria din Roma, cadrul arhitectural creând o ambianță scenografică lucrării. Alte două lucrări, *Profetul Daniel* şi *Habacuc şi Îngerul*, sunt aşezate în Cappella Chigi a bisericii Santa Maria del Popolo din Roma astfel încât nu numai că se integrează elementului arhitectonic, dar stabilesc şi o relație optică între ele. S-a discutat mult, la modul anecdotic, despre statuile alegorice ale *Fântânii celor Patru Fluvii* din Piazza Navona din Roma, realizate de Bernini, statui care ar întoarce în mod ostentativ spatele operei de arhitectură semnată de marele său rival, Francesco Borromini, biserica Sant'Agnese din aceeaşi piață. În parcul palatului de la Versailles găsim câteva dintre cele mai frumoase lucrări de sculptură gândite special pentru a se încadra cât mai bine în cadrul de arhitectură peisageră – Bazinul lui Apollo, cu lucrarea *Carul lui Apollo* de Jean-Baptiste Tuby,

Scanned with OKEN Scanner

Bazinul Latonei, cu grupul statuar realizat de frații Gaspard şi Balthazar Marsy, fântâna numită „Piramida", operă a lui François Girardon, Grota lui Apollo cu compoziția *Apollo slujit de nimfe*, de François Girardon şi Thomas Regnauldin, cele două grupuri statuare reprezentând *Caii soarelui*, opere ale fraților Marsy, respectiv Gilles Guérin etc. O lucrare în care arhitectura fuzionează într-un mod deosebit de frumos cu sculptura este Fontana di Trevi din Roma, capodoperă a Settecento-ului semnată de arhitectul Niccolò Salvi şi de sculptorul Pietro Bracci.

Odată cu stilurile neo, decorația de sculptură ori pictură ce întregeşte construcția urmează principii compoziționale foarte asemănătoare şi are un rol, de asemenea, aproape identic în cadrul construcțiilor precum cel avut în vremea Renaşterii de început (în cazul Neoclasicismului), a artei gotice propriu-zise (în cazul Neogoticului) etc. Din păcate, marile compoziții plastice de valoare adosate arhitecturii sunt mult mai rare. Dintre acestea, trebuie amintite cele patru altoreliefuri monumentale ale arcului de triumf Étoile din Paris, opere ale lui Rude, Cortot şi Étex, frescele lui Delacroix din biserica Saint-Sulpice, de asemenea din Paris, decorația pictată realizată de Puvis de Chavannes la Pantheonul din Paris şi, din acelaşi oraş, faimosul grup în altorelief *Dansul* de pe fațada Operei, capodoperă a lui Carpeaux. Ultima mare înflorire a artelor plastice gândite ca un complement important al arhitecturii se petrece în cadrul Artei 1900. Cele mai importante lucrări de artă figurativă de această factură sunt, probabil, operele lui Gustav Klimt: cele trei picturi alegorice destinate plafonului sălii de festivități a Universității din Viena, *Medicina*, *Filosofia* şi *Jurisprudența*, *Friza Beethoven* pentru Palatul Sezession din capitala Austriei şi mozaicurile din sala de mese a Palatului Stoclet din Bruxelles. Odată cu apariția şi difuzarea Modernismului ca un stil dominant în arhitectura secolului al XX-lea, mişcare artistică având drept fundament ideologic epurarea radicală a oricăror ornamente lipsite de justificare practică din cadrul organismului arhitectonic, artele plastice, figurative sau nu, nu vor mai fi prezente decât sporadic ca un element artistic complementar al edificiilor.

Este evident că s-ar putea cita cazuri interesante de interrelaționare a artelor plastice cu arhitectura şi din zonele sau epocile istorice care nu prezintă dezvoltări de tip arc – arta bizantină, cea islamică, hindusă sau americană precolumbiană.

În cadrul complementarității celorlalte arte, adică în cadrul relațiilor dintre literatură şi muzică, se poate face următoarea observație: avem, în cazul muzicii vocal-simfonice sau vocal-instrumentale, atât o interrelaționare

Scanned with OKEN Scanner

bazată pe schimbare de limbaj artistic, muzica, altfel spus, căutând să redea o parte din caracterul ideatic al textului (desigur, în limitele posibile, despre care am vorbit mai înainte), cât şi o complementaritate, opera artistică având o parte muzicală şi o parte literară (textul) care coexistă separat, fiecare în cadrul limbajului său specific, dar alcătuiesc un ansamblu cu omogenitate relativă.

O poezie are posibilităţi de expresie diferite atunci când este citită în gând şi atunci când este intonată cu voce tare. O lucrare literară dramatică are anumite valenţe estetice atunci când este doar citită şi altele atunci când este pusă în scenă, textului alăturându-i-se elemente complementare suplimentare de scenografie, costume, artă actoricească etc. Muzica de film joacă un rol complementar deloc neglijabil, frecvent urmărind desfăşurarea acţiunii şi marcând momente ale acesteia (sub acest aspect putându-se vorbi şi despre o relaţie film-muzică de tipul celor amintite mai înainte, cu schimbare de limbaj artistic, compozitorul urmărind ca partitura să reflecte, pe cât posibil, acţiunea, asta în cazul în care partitura este compusă special pentru o anumită operă cinematografică). Unele filme au folosit partituri muzicale faimoase pentru coloana lor sonoră, altele, dimpotrivă, au lansat spre o considerabilă notorietate un mare număr de melodii. Astfel, trebuie a fi amintite lucrări muzicale care însoţesc producţii cinematografice precum *Dangerous Moonlight* (faimosul *Warsaw Concerto* de Richard Addinsell), *Gone with the Wind* (Max Steiner), *Casablanca* (Max Steiner, Hugo Friedhofer), *Der blaue Engel* şi *Rebecca* (Franz Waxman), *Ben-Hur* (Miklós Rózsa), *Meet me at Saint Louis* (Hugh Martin, Ralph Blane), *The Band Wagon* (Arthur Schwartz, Howard Dietz), *Royal Wedding* (Burton Lane), *Kiss me Kate* (Cole Porter), *Seven Brides for Seven Brothers* (Gene de Paul, Saul Chaplin), *An American in Paris* (George Gershwin), *Singin in the Rain* (Arthur Freed, Herb Brown), *High Noon, Rio Bravo* şi *The Guns of Navarone* (Dimitri Tiomkin), *West Side Story* (Leonard Bernstein), *Citizen Kane, Psycho, North by Northwest* şi *Taxi Driver* (Bernard Herrmann), *A Countess from Hong Kong* (Charles Chaplin), *Roman Holiday* (Georges Auric, Victor Young), *Some Like It Hot* (Adolph Deutsch), *Cei şapte samurai* (Fumio Hayasaka), *Ran* (Toru Takemitsu), *My Fair Lady* (Frederick Loewe), *The Sound of the Music* (Richard Rodgers), *Mary Poppins* (Richard M. Sherman, Robert B. Sherman), *Viva Las Vegas!* (George E. Stoll, George Sidney), *Girl happy* (George E. Stoll), *La Strada, Le Notti di Cabiria, 8 ½, La Dolce Vita, Rocco e i suoi Fratelli, Il Gattopardo, War and Peace, Waterloo, The Godfather* şi *Romeo and*

Scanned with OKEN Scanner

Juliet (Nino Rota), *Lawrence of Arabia, Doctor Jivago, Paris brûle-t-il?, The Longest Day, Grand Prix, Jesus of Nazareth, The Ghost* şi *A Walk in the Clouds* (Maurice Jarre), *La Nuit Americaine* (Georges Delerue), *Les Enfants du Paradis* (Joseph Kosma), *Un Homme et une Femme* şi *Love Story* (Francis Lai), *Les Parapluies de Cherbourg, Les Demoiselles de Rochefort, Le Sauvage* şi *Never say never again* (Michel Legrand), seria *Le Gendarme* şi *Les Grandes Vacances* (Raymond Lefevre), *Le Grand Blond avec une chaussure noire, Le Retour du Grand Blond, La Zizanie* şi *La Chêvre* (Vladimir Cosma), *A Street car named Desire, Spartacus, The Agony and the Ecstasy, Viva Zapata!* şi *The Rainmaker* (Alex North), *Charade, The Party, The Great Race, The Thorn Birds* şi seria *Pink Panther* (Henry Mancini), tema principală a filmelor din seria *James Bond* (şi muzica unora dintre acestea, aşa cum sunt *Goldfinger, You only live twice* sau *Diamonds are for ever*), *Hanover Street, Somewhere in Time* şi *Dances with the Wolves* (John Barry), *How to Steal a Milion, Star Wars, Goodbye Mr. Chips, Superman, Indiana Jones, E.T., Jurassic Park* şi *Harry Potter* (John Williams), *Zorba the Greek* (Mikis Theodorakis), *Mihai Viteazul* (Tiberiu Olah), *The Good, the Bad and the Ugly, Le Clan des Siciliens* şi *Le Marginal* (Ennio Morricone), *La Piovra* (Riz Ortolani, Ennio Morricone), *The Magnificent Seven, Summer and Smoke* şi *The Sons of Kate Elder* (Elmer Bernstein), *Star Trek, Planet of the Apes, Papillon, First Blood* şi *Basic Instinct* (Jerry Goldsmith), *Grease* (John Farrar, Barry Gibb), *Flashdance* (Giorgio Moroder), *Twin Peaks* (Angelo Badalamenti), *Underground* şi *Arizona Dream* (Goran Bregović), *Chariots of Fire* (Vangelis) etc. Trebuie totuşi făcută o distincție în ceea ce priveşte partiturile filmelor muzicale şi muzica de fundal ce însoțeşte filmele obişnuite. Deşi filmul muzical aproape a dispărut în ultimele decenii, iar coloanele sonore ale filmelor obişnuite cunosc o concepție diferită după experiența eşuată a *cine-verité*-ului din anii '60, atunci când unele creații cinematografice erau lipsite de fond muzical, se poate spune că raportul dintre film şi muzică este încă foarte important. Spectacolele de sunet şi lumină sunt manifestări de asemenea complementare, în cadrul cărora textelor literare sau muzicii le sunt alăturate efecte optice gândite special pentru a amplifica efectul acestora. Complementaritatea tinde deci spre forme de manifestare artistică mai cuprinzătoare.

De bună seamă, problema cea mai interesantă nu este atât încercarea de a transpune ideea artistică dintr-o artă într-o altă artă de natură diferită, prin schimbare de limbaj artistic, ci încercarea de a crea o artă completă, în particular o formă integrată de operă de artă, care ar

Scanned with OKEN Scanner

putea face să fuzioneze limbajele artistice diferite ale artelor principale şi care să acţioneze asupra receptorului prin mai multe canale senzoriale simultan. Fireşte, nu este vorba de realizarea unui obiect artistic în cadrul căruia alte obiecte de artă de natură diferită sunt alăturate, prin complementaritate, aşa cum s-a văzut mai sus. Un obiect de arhitectură în cadrul căruia se foloseşte chiar în cantitate mare, o decoraţie pictată sau sculptată, ori o operă wagneriană, unde autorul a elaborat atât muzica precum şi libretul şi într-o bună măsură elemente scenografice constituie doar paşi în direcţia creării unei opere de artă integrate, pentru că, de fapt, aici nu avem de-a face cu o sinteză la un nivel profund, ci de juxtapunere a mai multor obiecte sau forme de artă care, fiecare în parte, duce sau poate duce o existenţă mai mult sau mai puţin autonomă. Ar trebui, prin urmare elaborat un concept în cadrul căruia formele cunoscute de artă să fuzioneze într-o entitate, lucru greu de imaginat deoarece, de exemplu, materialul vizual şi cel sonor nu pot fi înglobate unul în altul, ci, cel mult, puse să ducă existenţe paralele, aşa cum se şi întâmplă în cazul spectacolelor de teatru, operă, cinematograf sau televiziune. Ideea unui astfel de proces avansat de integrare este prezentă (fără însă a ni se arăta şi modalitatea concretă de realizare) în romanul *Das Glasperlenspiel* al lui Hermann Hesse, unde scriitorul avansează posibilitatea elaborării unui „joc" conceptual, integrator şi elitist: „aceste reguli (ale jocului, n.n.), limbajul semnelor şi gramatica jocului reprezintă un fel de limbaj secret foarte perfecţionat, la care participă mai multe discipline ştiinţifice şi ramuri ale artei, mai ales însă matematica şi muzica (respectiv ştiinţa muzicii) şi care este în măsură să exprime şi să pună în relaţii reciproce conţinutul şi rezultatele celor mai multe ştiinţe, jocul cu mărgele de sticlă este, aşadar, un joc care sintetizează toate conţinuturile şi valorile culturii noastre, se joacă cu ele, cam cum trebuie să se fi jucat cu vopselele un pictor din perioadele de înflorire a artelor. Tot ceea ce a produs umanitatea ca ştiinţă, gândire înaltă şi opere de artă în epocile ei creatoare, tot ceea ce perioadele ulterioare de studiu savant au exprimat în concepte şi au transformat în tezaur intelectual, tot acest material uriaş de valori spirituale este adus în joc de jocul de mărgele de sticlă, aşa cum o orgă e făcută să cânte de către organist, iar această orgă este de o perfecţiune aproape de neconceput, clapele şi pedalele ei ating întregul cosmos spiritual, registrele ei sunt aproape nenumărate, astfel încât teoretic, cu acest instrument poate fi reprodus în joc întregul conţinut spiritual al lumii[65].

[65] Hermann Hesse, *Jocul cu mărgele de sticlă*, Editura RAO, Bucureşti,1994, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

CONEXIUNI ÎNTRE LITERATURĂ ŞI ARHITECTURĂ

Aplicarea unor paralelisme arhitectură-literatură bazându-ne strict pe materialul artistic specific fiecăreia dintre ele ar fi o întreprindere din multe puncte de vedere hazardată. Frecvente sunt însă exemplele operelor literare în care pasaje întinse sunt inspirate de creații de arhitectură ori în care realizări arhitecturale joacă un rol important în desfăşurarea acțiunii. „Problema paralelismului artelor", notează René Wellek, „a sugerat încă de timpuriu aplicarea la literatură a unor concepte stilistice elaborate în istoria artelor. În secolul al XVIII-lea s-au făcut nenumărate comparații între structura operei lui Spenser *Faerie Queene* şi strălucita dezordine a unei catedrale gotice. Privind, prin analogie, toate artele unei culturi, Spengler vorbeşte în lucrarea sa *Der Untergang des Abendlandes* (*Decăderea Occidentului*) despre muzica de cameră vizibilă în mobila curbată, în camerele cu oglinzi, în pastoralele şi în statuetele de porțelan ale secolului al XVIII-lea, menționează «stilul Tizian al madrigalului» şi se referă la un «*allegro feroce* al lui Frans Hals şi la un *andante con moto* al lui Van Dyck»[1]. În domeniul artelor frumoase, succesiunea clar ordonată a stilurilor, gotic, renascentist, baroc, rococo, romantic, Biedermeier, realist, impresionist şi expresionist, i-a impresionat pe istoricii literari şi s-a impus în periodizarea literaturii. Stilurile menționate sunt împărțite în două grupuri principale care, în esență, prezintă opoziția dintre clasic şi romantic. (...) Adesea paralelismele sunt foarte forțate şi este uşor să găseşti absurdități chiar şi în scrierile celor mai renumiți cercetători care au folosit această metodă"[2].

În ceea ce priveşte raporturile şi influențele reciproce dintre literatură şi arhitectură, am identificat următoarele cazuri principale:

---

[1] Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, München, 1923, vol. I, p. 151, 297, 299, 382, 399.

[2] René Wellek, Austin Warren, *Teoria Literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 178-179 şi 378.

Scanned with OKEN Scanner

1) Descrieri ale unor opere de arhitectură sau ale unor ansambluri urbanistice existente şi descrieri ale unor opere de arhitectură sau ansambluri urbanistice imaginate de scriitori, dar veridice şi realizabile.

2) Descrieri ale unor opere de arhitectură şi ansambluri urbanistice utopice.

3) Creaţii arhitectonice inspirate de lucrări literare (adică fenomenul invers de relaţionare dintre cele două arte faţă de cel de la punctele 1 şi 2).

4) Metode de compoziţie comune în literatură şi arhitectură.

În ceea ce priveşte cazurile ce constituie, de fapt, modalităţi de reflectare a fenomenului arhitectural în arta literară, se poate observa că, pe măsură ce ne apropiem de perioada contemporană, frecvenţa şi amploarea descrierilor de arhitectură scad, chiar şi în cazul scrierilor de călătorie. Explicaţiile principale ar fi, cred, următoarele:

a) Schimbarea de concepţie în ceea ce priveşte structura şi elementele de detaliu ale operelor epice în particular, care devin mai puţin descriptive. Accentele se deplasează către investigaţia psihologică, spre evocarea oarecum parabolică a evenimentelor ori spre stabilirea unor noi configuraţii structurale a operei, iar atunci când, totuşi, se apelează la descrieri, acestea sunt predominant subiective şi caută să nu ia atât în discuţie forma exterioară a lucrurilor (sau a personajelor), cât, mai cu seamă, elemente mai ascunse, care nu ţin neapărat de vizual.

b) Apariţia şi dezvoltarea tehnicii fotografice, a cinematografului şi a televiziunii, a graficii şi a animaţiei pe calculator, a Internet-ului, precum şi mărirea posibilităţilor de deplasare rapidă şi lesnicioasă a persoanelor, toate acestea conducând la scăderea interesului pentru literatura descriptivă în general şi pentru descrierile cu subiecte arhitecturale în particular. Fenomenul este, aşadar, asemănător cu cel petrecut în artele figurative din secolele al XIX-lea şi al XX-lea, când, din cauze asemănătoare, acestea au fost nevoite să-şi caute noi modalităţi de expresie plastică.

1. DESCRIERI ALE UNOR OPERE DE ARHITECTURĂ SAU ANSAMBLURI URBANISTICE EXISTENTE ŞI DESCRIERI ALE UNOR OPERE DE ARHITECTURĂ SAU ANSAMBLURI URBANISTICE IMAGINATE DE SCRIITORI (DAR VERIDICE ŞI REALIZABILE)

Operele literare în care descrierile de arhitectură joacă un rol important ar putea alcătui o listă foarte lungă. Mă voi rezuma să dau unele exemple, dintre cele mai semnificative.

Scanned with OKEN Scanner

În *Biblie* este amintit Turnul Babel[3], precizându-se că era construit din cărămidă şi nu din piatră, adică asemenea celorlalte mari clădiri din Mesopotamia. Foarte amănunțit este descrisă Casa regală a lui Solomon, insistându-se asupra calității şi frumuseții materialelor folosite, poziționării elementelor constructive şi dimensiunii lor:

„CAP. 7
Facerea casei regale şi a vaselor sfinte

1. Iar Solomon a zidit şi a terminat casa sa în treisprezece ani.
2. Casa aceasta a făcut-o de lemn din Liban, lungă de o sută de coți, largă de cincizeci de coți şi înaltă de treizeci de coți, pe patru şiruri de stâlpi de cedru şi pe stâlpi erau puse grinzi de cedru.
3. Iar peste grinzi deasupra era întinsă podeaua de lemn de cedru, care se rezema pe patruzeci şi cinci de stâlpi, câte cincisprezece în şir.
4. Şi erau trei rânduri şi fiecare rând avea ferestre aşezate unele în dreptul altora, aşa că răspundea fereastră cu fereastră în toate cele trei rânduri.
5. Toate uşile şi uşorii de uşi erau din grinzi pătrate, şi ferestrele la cele trei rânduri față în față unele de altele.
6. Şi a mai făcut un pridvor pe stâlpi, lung de cincizeci de coți, lat de treizeci de coți; şi înaintea lui un pridvor mai mic, cu stâlpi şi trepte în față.
7. Şi a mai făcut pridvor cu tron, de pe care el judeca, numit pridvorul judecății; pe acesta l-a făcut şi l-a îmbrăcat cu cedru, de la pardoseală până la tavan.
8. La casa sa de locuit, era făcută la fel altă curte şi tot cu porți. Asemenea şi la casa fiicei lui Faraon pe care Solomon o luase de femeie, a făcut el un astfel de pridvor.
9. Toate aceste clădiri au fost făcute din pietre alese şi frumos lucrate, cioplite după măsură, retezate cu fierăstrăul înăuntru şi în afară, de la temelie până la streaşină, şi dinafară până la curtea cea mare.
10. La temelie au fost puse de asemenea pietre minunate, pietre mari, pietre de zece coți şi opt coți.
11. Şi deasupra, pietre cioplite, lucrate după măsură şi lemn de cedru.
12. Curtea cea mare avea împrejur o îngrăditură din trei rânduri de pietre cioplite şi un rând de grinzi de cedru. Tot astfel era îngrădită şi curtea dinlăuntru a templului Domnului, precum şi pridvorul templului.

---

[3] *Gen.*, 11, 3-9.

Scanned with OKEN Scanner

13. Şi a trimis regele Solomon şi a luat pe meşterul Hiram din Tir.
14. Acesta era fiul unei văduve din seminţia lui Neftali. Tatăl lui, un tirian, era arămar; era şi Hiram plin de pricepere, de meşteşug şi de ştiinţă de a face orice lucru din aramă. Şi a venit la regele Solomon şi a făcut tot felul de lucruri.
15. A turnat pentru pridvor doi stâlpi de aramă, fiecare stâlp de optsprezece coţi înălţime, şi grosimea fiecărui stâlp era cât putea să-l cuprindă o sfoară de doisprezece coţi. Şi erau făcuţi cu dungi adânci de patru degete.
16. Şi pentru pus în capetele stâlpilor, a făcut două coroane, turnate din aramă; înălţimea unei coroane era de cinci coţi, şi înălţimea celeilalte coroane de cinci coţi.
17. Şi pentru acoperit, coroanele care erau în capetele stâlpilor, a făcut el două reţele, lucrate împletit, şnururi în formă de lanţuri: şapte la o coroană şi şapte la cealaltă coroană.
18. Şi, când a făcut stâlpii, a făcut şi două şiruri de merişoare de aramă, atârnate împrejur pe marginea reţelelor, ca să împodobească coroana ce era pe vârful stâlpului; la fel a făcut şi celeilalte coroane de la celălalt stâlp.
19. Coroanele din capetele stâlpilor de la pridvor erau făcute în forma cupei floarei de crin, de patru coţi la gură.
20. Şi la coroanele de la amândoi stâlpii erau sus, la pântecele lor, în dreptul marginii reţelei, merişoare de aramă, şi şirurile de merişoare dimprejur la fiecare coroană erau de câte două sute de merişoare.
21. Şi a aşezat stâlpii la pridvorul templului, punând un stâlp în partea din dreapta şi dându-i numele Iachin; şi, pe celălalt stâlp în partea stângă, dându-i numele Booz.
22. Şi pe capul stâlpilor a pus coroanele, făcute în forma cupei florii de crin. Aşa s-a sfârşit lucrul stâlpilor"[4].

Aceste descrieri ale lucrării, extrem de bogate în amănunte, nu sunt surprinzătoare decât la o primă vedere, pentru că *Biblia* abundă în pasaje descriptive şi enumerative. Amintim aici doar consemnarea neamurilor Patriarhilor până la Noe[5], etapele călătoriilor şi popasurilor lui Israel, după ieşirea din Egipt[6], neamul Patriarhilor, fiii lui Iacov şi ai lui Iuda, neamul regilor din Iuda, urmaşii lui Iuda, Simeon, Ruben, Gad, Manase, Levi,

---

[4] *3 Reg.* 7, 1-22
[5] *Gen.*, 5.
[6] *Num.*, 33.

Scanned with OKEN Scanner

Aaron, Isahar, Veniamin, Neftali, Manase, Efraim, Aşer şi Saul[7]. La fel de amănunţit este descris şi Templul Domnului din Ierusalim:

„2. Templul, pe care l-a zidit regele Solomon Domnului, era lung de şaizeci de coţi, lat de douăzeci şi înalt de treizeci.

3. Şi pridvorul de dinaintea templului era lung de douăzeci de coţi, răspunzând cu lăţimea templului, şi lat de zece coţi înaintea templului.

4. Şi a făcut el la acele odăi ferestre cu zăbrele, largi înăuntru şi strâmte în afară.

5. Şi a mai făcut o clădire împrejurul templului şi altarului cu trei rânduri, lipită de zidurile lor: şi aşa a făcut odăile de pe de lături.

6. Rândul de jos al clădirii era lat de cinci coţi; cel din mijloc lat de şase coţi, iar cel de al treilea, lat de şapte coţi; căci împrejurul templului erau făcute prichiciuri de zid, ca zidirea să nu fie lipită de pereţii templului.

7. Când s-a zidit templul, în zidirea lui au întrebuinţat pietre cioplite lucrate mai dinainte. Aşa că nici ciocan, topor, nici orice altă unealtă de fier nu s-au auzit la zidirea lui.

8. Intrarea în rândul din mijloc a clădirii era pe partea dreaptă a templului. Pe scări în spirală se suiau la rândul din mijloc, şi din rândul din mijloc, la rândul al treilea.

9. Şi a zidit el templul şi l-a terminat şi a pardosit templul cu scândură de cedru.

10. Odăilor dimprejurul întregului templu le-a dat înălţime de câte cinci coţi la fiecare rând şi erau legate de templu prin grinzi de cedru.

11. Atunci a fost cuvântul Domnului către Solomon şi i-a zis:

12. «Iată, tu-mi zideşti casă; dacă te vei purta după legile mele, şi vei urma după hotărârile mele, şi vei păzi toate poruncile mele, lucrând după ele, atunci îmi voi împlini şi eu cu tine cuvântul meu pe care l-am grăit către David, tatăl tău:

13. Voi locui în mijlocul fiilor lui Israel şi nu voi părăsi pe poporul meu Israel».

14. Şi a zidit Solomon templul şi l-a terminat.

15. Şi a îmbrăcat pereţii templului pe dinăuntru cu scânduri de cedru; de la pardoseala templului până la tavan pe dinăuntru l-a îmbrăcat peste tot cu lemn de cedru; iar pardoseala templului a făcut-o de scânduri de chiparos.

16. Şi a făcut în partea din fund a templului o despărţitură de douăzeci de coţi înălţime şi a îmbrăcat pereţii şi tavanul acestei despărţituri cu scânduri de cedru; şi aşa a făcut despărţitura pentru Sfânta Sfintelor.

---

[7] *1 Paral.*, 1-8.

Scanned with OKEN Scanner

17. De patruzeci de coți era despărțitura întâi a templului.
18. Pe scândurile de cedru dinăuntrul templului erau făcute sculpturi în formă de castraveți şi flori îmbobocite; totul era acoperit cu cedru şi piatra nu se vedea.
19. Iar despărțirea din fundul templului ei au pregătit-o, ca să pună acolo chivotul cu legea Domnului.
20. Şi despărțitura aceasta era lungă de douăzeci coți, lată de douăzeci de coți şi înaltă de douăzeci de coți; şi a îmbrăcat-o cu aur curat; asemenea a îmbrăcat şi jertfelnicul cel de cedru.
21. Şi a îmbrăcat Solomon templul şi pe dinăuntru cu aur curat; şi a întins lanțuri de aur pe dinaintea catapetezmei şi a îmbrăcat-o cu aur.
22. Tot templul l-a îmbrăcat el cu aur, tot templul până la capăt, şi tot jertfenicul care este dinaintea altarului l-a îmbrăcat cu aur.
23. Şi a făcut în Sfânta Sfintelor doi heruvimi de lemn de măslin, înalți de zece coți.
24. O aripă a heruvimului era de cinci coți şi cealaltă aripă a heruvimului era tot de cinci coți. Zece coți erau de la un vârf al aripelor lui până la vârful celeilalte aripi.
25. Tot de zece coți era şi celălalt heruvim; amândoi heruvimii aveau aceeaşi măsură şi aceeaşi înfățişare.
26. Înălțimea unui heruvim era de zece coți; la fel şi celălalt heruvim.
27. Şi a aşezat el heruvimii la mijloc în partea de la fund a templului. Aripele heruvimilor erau însă întinse; şi atingeau aripa unuia un perete şi aripa celuilalt heruvim atingea pe celălalt perete. Iar celelalte aripi ale lor se atingeau în mijlocul templului aripă de aripă.
28. Şi a îmbrăcat el heruvimii cu aur.
29. Pe toți pereții templului de jur împrejur, pe dinăuntru şi pe dinafară, a făcut chipuri săpate de heruvimi, de copaci, de finici şi de flori îmbobocite.
30. Şi a îmbrăcat cu aur pardoseala în templu, în partea din fund şi în partea din față.
31. Pentru intrat la Sfânta Sfintelor a făcut uşi de lemn de măslin care se deschid în două părți, cu uşori la cinci muchii.
32. Pe cele două jumătăți ale uşilor de lemn de măslin, el a făcut heruvimi săpați, finici şi flori îmbobocite, şi le-a îmbrăcat în aur şi heruvimii şi finicii.
33. La intrarea în templu a făcut uşori de lemn de măslin în patru muchii.
34. Şi două uşi de lemn de chiparos, fiecare cu câte două canate. Amândouă jumătățile unei uşi se învârteau într-o parte şi în alta şi

Scanned with OKEN Scanner

amândouă jumătățile celeilalte uşi de asemenea se învârteau într-o parte şi în alta.

35. Şi a săpat pe ele heruvimi, finici şi flori îmbobocite, şi le-a îmbrăcat cu aur peste săpătură.

36. Şi a făcut de asemenea curtea cea dinăuntru din trei rânduri de pietre cioplite şi dintr-un rând de grinzi de cedru.

37. În anul al patrulea, în luna Zif, care este a doua lună a anului, a pus el temelia casei Domnului.

38. Iar în anul al unsprezecelea în luna Bul, care-i luna a opta, a terminat el templul, cu toate părțile lor şi după toate rânduielile lor; aşa că l-a zidit în şapte ani"[8].

Tot foarte detaliată este şi descrierea Templului Domnului din viziunea lui Iezechiel:

„CAP. 40

Vedenia zidirii templului.

5. Iată, un zid înconjura templul pe dinafară de jur împrejur şi în mâna omului aceluia era o prăjină de măsurat, lungă de şase coți, socotind cotul cât lungimea mâinii de la cot în jos, cu palmă cu tot. Omul acela a măsurat zidul şi era gros de o prăjină şi înalt tot de o prăjină.

6. Apoi a mers la poarta cea cu fața spre răsărit, se urcă pe cele şapte trepte ale ei şi găsi terasa ei lată de o prăjină şi terasa cea dinăuntru lată tot de o prăjină.

7. Fiecare din odăile laterale avea lungimea de o prăjină şi lățimea tot de o prăjină, iar tinda dintre odăi era de cinci coți.

8. Apoi a măsurat pridvorul porții dinăuntru, şi era de o prăjină.

9. Iar pridvorul celălalt a avut la măsurătoare opt coți şi stâlpii câte doi coți. Acest pridvor era la poartă, înăuntru, spre templu.

10. Odăi cu pază la porțile dinspre răsărit erau trei de o parte şi trei de cealaltă parte; tustrele aveau aceeaşi măsură şi aceeaşi măsură aveau şi stâlpii de o parte şi de cealaltă.

11. A măsurat apoi deschizătura porții şi a găsit zece coți lățime şi treisprezece coți lungime.

12. Dinaintea odăilor de pază era o prispă de un cot şi la cele de dincolo o prispă tot de un cot. Odăile de dincoace aveau şase coți şi tot şase coți aveau şi odăile de dincolo.

---

[8] 3 *Reg.* 6, 1-38. V. şi 2 *Paral.* 3, 1-17; 4, 1-22.

Scanned with OKEN Scanner

13. Apoi a măsurat el fața porții, de la acoperişul unei camere până la acoperişul celeilalte, douăzeci şi cinci de coți în lățime. Uşile camerelor erau față în față.

14. La măsurarea pridvorului a măsurat douăzeci de coți; dinaintea pridvorului era o curte, în fața porții.

15. De la fața de dinafară a porții până la fața ei dinăuntru erau cincizeci de coți.

16. Odăile de pază aveau ferestre cu gratii; asemenea ferestre erau şi printre stâlpi, spre poartă de jur împrejur. Iar pe stâlpi erau săpate ramuri de finic.

17. Apoi m-a dus omul acela în curtea cea dinafară şi iată acolo erau odăi şi împrejurul curții era făcut caldarâm de piatră. Pe acel caldarâm erau treizeci de odăi.

18. Caldarâmul acesta era pe laturile porții, răspunzând lungimii lor. Acest caldarâm era mai jos.

19. A măsurat apoi lățimea, de la poarta de jos până la marginea de afară a curții lăuntrice, o sută de coți.

20. Apoi m-a dus spre miazănoapte şi iată era şi acolo o poartă la curtea cea de la margine, care dădea spre miazănoapte, şi a măsurat clădirea porții cât e de lungă şi de lată.

21. Camerele de pe laturile ei şi prispele ei, trei de o parte şi trei alta, stâlpii ei erau de măsura celor de la poarta cea dinspre răsărit; lungime clădirii porții cincizeci de coți şi lățimea douăzeci şi cinci de coți.

22. Ferestrele ei, prispele ei şi palmierii ei erau ca şi la poarta care dădea spre răsărit; la ea duc şapte trepte şi înaintea ei are pridvor.

23. Dinaintea ei, în curtea cea dinlăuntru, este o poartă, care dă spre miazănoapte, ca şi cea care caută spre răsărit; şi a măsurat de la poarta curții de la margine până la poarta curții dinăuntru şi a găsit o sută de coți.

24. După aceea m-a dus spre miazăzi, unde era poarta de miazăzi; şi a măsurat-o pe ea, stâlpii, pridvorul, şi aveau aceeaşi măsură.

25. Ferestrele camerelor şi ale pridvorului erau la fel cu ferestrele clădirilor celorlalte două porți; lungimea era de cincizeci de coți şi lățimea de douăzeci şi cinci de coți.

26. Scara dinaintea ei era cu şapte trepte şi avea înaintea ei pridvor; şi palmierii de podoabă erau unul pe un stâlp şi altul pe alt stâlp de la intrare.

27. Şi în fața ei se afla poarta curții celei dinăuntru. A măsurat de la poarta de miazăzi până la poarta curții celei dinăuntru o sută de coți.

28. Apoi m-a dus pe poarta de miazăzi în curtea cea dinăuntru; şi a măsurat el clădirea porții de miazăzi şi a găsit aceeaşi măsură.

Scanned with OKEN Scanner

29. Camerele ei de pe laturi, stâlpii ei şi pridvorul ei aveau aceeaşi măsură. Ferestre avea împrejur la camere şi la pridvor; lungimea era de cincizeci de coţi şi lăţimea de douăzeci şi cinci de coţi.

30. Împrejur avea coridor lung de douăzeci şi cinci de coţi şi lat de cinci.

31. Avea ea şi pridvor spre curtea cea de la margine; pe stâlpii ei erau palmieri săpaţi, iar scara dinaintea ei era cu opt trepte.

32. Apoi m-a dus la poarta cea dinspre răsărit a curţii celei dinăuntru, şi a măsurat-o şi a găsit aceeaşi măsură.

33. Camerele ei cele de pe laturi, stâlpii ei şi pridvorul ei erau de aceeaşi măsură. Împrejur avea ferestre la camere şi la pridvor. Lungimea ei era de cincizeci de coţi şi lăţimea de douăzeci şi cinci de coţi.

34. Pridvorul ei era spre curtea cea de la margine şi avea palmieri săpaţi pe stâlpii ei, de o parte şi de alta a intrării; iar scara ei avea opt trepte.

35. După aceea m-a dus la poarta cea dinspre miazănoapte şi a măsurat-o şi a găsit aceeaşi măsură.

36. Ea avea camere pe de lături, stâlpi, pridvor şi ferestre pe dinafară; în lungime avea cincizeci de coţi, iar în lăţime douăzeci şi cinci de coţi.

37. Pridvorul ei era spre curtea cea de la margine şi palmieri avea şi pe unul şi pe altul din stâlpii de la intrare; iar scara ei avea opt trepte.

38. Mai era o cameră în stâlpii de lângă pridvor şi se deschidea între ei; acolo se spală jertfa arderii de tot.

39. Iar în pridvorul porţii erau două mese de o parte a intrării şi două mese de cealaltă parte, pe care se taie jertfele arderii de tot, jertfele pentru păcat şi jertfele pentru vină.

40. Pe latura de dinafară a pridvorului spre răsărit, aproape de intrarea porţii celei dinspre miazănoapte, se aflau două mese, şi pe cealaltă latură a pridvorului, spre asfinţit, se aflau iar două mese.

41. Aşadar erau patru mese de o parte şi patru mese de cealaltă parte: în total opt mese, pe care se tăiau jertfele.

42. Patru mese, pentru pregătirea arderilor de tot, erau de piatră cioplită, lungi de un cot şi jumătate şi late de un cot şi jumătate şi înalte de un cot. Pe ele se pun uneltele de junghiat, arderile de tot şi jertfele celelalte.

43. Pe marginile de jur împrejur mesele aveau un pervaz din ele, înalt de un lat de mână; iar deasupra meselor era acoperământ, ca să le apere de ploaie şi de căldură.

44. În curtea cea dinăuntru, în partea de dinafară a clădirilor porţilor erau două camere pentru cântăreţi; una pe latura clădirii porţii dinspre

Scanned with OKEN Scanner

miazănoapte, cu fața spre miazăzi, iar cealaltă pe latura clădirii porții celei de miazăzi, cu fața spre miazănoapte.

45. Şi mi-a zis bărbatul acela: camera aceasta, cu fața spre miazăzi, este pentru preoții care veghează la paza templului;

46. Iar camera cea cu fața spre miazănoapte este pentru preoții care fac slujba la altar: aceştia sunt fiii lui Ţadoc, singurii dintre fiii lui Levi, care se apropie de Domnul ca să-l slujească.

47. Apoi a măsurat curtea şi a găsit o sută de coți în lungime şi o sută de coți în lățime: ea era în patru colțuri, iar în fața templului se ridica altarul.

48. Apoi m-a dus în pridvorul templului, a măsurat stâlpii pridvorului şi a găsit cinci coți de o parte şi cinci coți de cealaltă parte, de la țâțânile uşilor până în pereți trei coți de o parte şi trei coți de altă parte.

49. Lungimea pridvorului era de unsprezece coți şi lățimea lui de douăzeci de coți. La el suia o scară cu zece trepte. Şi lângă stâlpi erau coloane: una de o parte şi alta de altă parte a intrării"[9].

Aceste descrieri, de o meticulozitate rară în întreaga literatură, se datorează, firește, şi lipsei sau insuficientei dezvoltări a metodelor de reproducere vizuală a aspectului şi caracteristicilor construcțiilor.

O mare valoare documentară o au descrierile de monumente antice din istoriografia greacă şi romană, găsindu-ne, evident, în fața unor evocări ale unor obiecte arhitectonice aflate acum în stare de ruină[10], ale unora dispărute, sau ale unora care nu mai existau nici în vremea istoricilor respectivi (de exemplu, unele din monumentele Romei regale sau republicane), dar despre care păstrăm impresii ale unor istorici sau scriitori mai apropiați în timp de epoca în care aceste edificii existau încă. Este cazul paginilor lui Tit-Liviu (*Ab Urbe condita libri*), Suetonius (*De vita XII Caesarum*) şi, îndeosebi, ale lui Plutarh (*Βιου Παράλληλοι*), în care sunt descrise monumentele construite la Atena de către Pericle[11], Parthenonul, Odeonul şi Propileele, precum şi, la Eleusis, Telesteriul: „Dar fapta care a adus cea mai mare plăcere şi strălucire cetății Atena şi a mişcat foarte puternic pe ceilalți oameni şi care singură mărturiseşte Helladei ca nu şi-a trădat faimoasa ei putere şi vechea strălucire este construcția monumentelor (...)."[12] „Toate lucrările le conducea şi le cerceta Fidias, deşi fiecare erau în seama unor mari arhitecți şi meşteri. Astfel, Parthenonul, larg de o sută de picioare, l-au făcut Callicrates şi Ictinos, iar telesteriul de la Eleusis a început să-l zidească Coroibos şi tot

---

[9] *Iez.* 40, 5-49.

[10] V. de ex. descrierea templului oracolului lui Apollo de la Delfi, în prima intervenție a corului din *Ιων* de Euripide.

[11] Plutarh, *Βιου Παράλληλοι*, Pericles, XIII.

[12] Plutarh, *Vieți paralele*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1960, vol. I, p. 389.

Scanned with OKEN Scanner

el a aşezat şi coloanele pe temelie şi le-a unit prin arhitrave, dar murind el, Metagenes din Xypete a ridicat frizele şi coloanele de sus, iar deschizătura de sus, pentru fum, a făcut-o Xenocles din Holarages, zidul cel mare despre care Socrates însuşi spune că l-a auzit vorbind pe Pericles, l-a luat în antrepriză Callicrates. (...) Însă Odeonul, în interior de forma unui poliedru cu numeroase coloane, ca şi acoperişul care porneşte dintr-un vârf central şi se înclină de jur-împrejur, se zice că este chipul şi imitaţia cortului regelui, iar Pericles a condus şi lucrările acestei zidiri. (...) Propileele Acropolei au fost construite în timp de cinci ani, sub conducerea arhitectului Mnesicles"[13].

Tacit relatează în *De origine et situ Germaniae* asupra modului în care populaţiile de la nord de Alpi îşi construiesc casele şi în care îşi realizează localităţile[14], iar în *Anale* despre ridicarea diferitelor construcţii (a unui arc de triumf lângă Templul lui Saturn din Forul Roman[15], ale unor diferite temple la Roma[16]), despre prăbuşirea unui amfiteatru la Fidenae[17], despre marele incendiu din Roma din timpul lui Nero, şi despre construirea, pentru acesta, a palatului numit *Domus aurea*[18], dar şi despre construcţiile egiptene de la Teba, vizitate de Germanicus[19].

Câteva secole mai târziu, în veacul al VI-lea, construirea marii biserici Sf. Sofia din Constantinopol, fără îndoială capodopera arhitecturii ecleziastice a primului mileniu creştin, a generat un ecou important în scrierile bizantine ale vremii şi în cele din secolele următoare, cele mai reprezentative fiind, probabil, menţionate de istoricul lui Justinian Procopies din Cesareea[20].

Unele dintre cele mai interesante descrieri de clădiri din literatura medievală le găsim la Eustache Deschamps: poezii despre castelele din nordul Franţei (comentate pe larg şi de Johan Huizinga, care le numeşte, în *Amurgul Evului Mediu, pendants* literari ai reprezentărilor omologe din *Les Très Riches Heures du duc de Berry*) şi anume cele de la Beauté, Cachan, Clermont, Nieppe, Noroy, Coucy[21].

---

[13] *Ibidem*, p. 390-391.
[14] Tacit, *De origine et situ Germaniae*, XVI, 1-2.
[15] Idem, *Anale*, II, 41.
[16] *Ibidem*, II, 49.
[17] *Ibidem*, IV, 62-63.
[18] *Ibidem*, XV, 41-42.
[19] *Ibidem*, II, 59-61.
[20] V. şi Gervase Matthews, *Byzantine Aesthetics*.
[21] Eustache Deschamps, *Œuvres complètes*, Éditions De Queux de Saint-Hilaire et G. Raynaud, Société des anciens textes français, 1878-1903, I, nr. 61, 144, III, nr. 454, 483, 524, IV, nr. 617, 636.

Scanned with OKEN Scanner

Demne de reținut şi de o deosebită putere de evocare sunt descrierile arhitecturale din două opere literare celebre, în care, la o primă vedere, atari pasaje par neaşteptate: în *The Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, descrierea unui teatru antic (*Povestea Cavalerului*), iar în *Don Quijote*, de Cervantes, într-unul dintre nenumăratele dialoguri dintre Don Quijote şi Sancho Panza, hidalgul îi povesteşte scutierului său care este importanța, dar şi înfățişarea Pantheonului din Roma: „se mai potriveşte cu asta şi ceea ce i s-a întâmplat marelui împărat Carol Quintul, cu un cavaler de la Roma. Vine împăratul să vadă acel vestit templu al Rotondei, care în vremea veche se numea templul tuturor zeilor şi care acum, cu o chemare mai adevărată, se numeşte al tuturor sfinților şi este zidirea care a rămas cea mai nevătămată din cât a durat păgânătatea în Roma şi este aceea care păstrează cel mai mult faima măreției şi strălucirii ctitorilor ei; e alcătuită-n chipul unei jumătăți de naramză, e mare cât toate zilele şi-i foarte luminoasă, fără ca totuşi să pătrundă într-însa vreo altă lumină decât aceea pe care o îngăduie o fereastră sau, mai bine zis, o deschizătură rotundă de pe acoperiş (...)"[22].

În plină epocă de afirmare a Rococo-ului şi a Neoclasicismului, Goethe scrie studiul *Von deutscher Baukunst* (1773), fundamental pentru redeşteptarea interesului contemporanilor săi asupra arhitecturii gotice, iar în lucrări literare îşi demonstrează interesul pentru arhitectură: în *Hermann und Dorothea*, el vorbeşte despre aspectul îngrijit al unor oraşe ca Strasbourg, Frankfurt şi Mannheim[23], iar în *Die Wahlverwandtschaften* despre renovarea unei capele gotice[24] şi despre amenajarea unui parc[25].

În *Corinne ou l'Italie* de Doamna de Staël, paragrafe ample sunt dedicate monumentelor Romei: piața San Pietro („Piața Sfântul Petru e înconjurată de coloane zvelte din depărtare, uriaşe când sunt văzute de aproape. La acest efect contribuie şi terenul care urcă uşor până la porticul bisericii. În mijlocul pieței se află un obelisc înalt de optzeci de picioare, care pare mic pe lângă cupola Sfântului Petru"[26]), Catedrala San Pietro (în câteva pagini, din care alegem doar acest paragraf: „Michelangelo a spus, văzând cupola Pantheonului: «o voi aşeza în văzduhuri»: şi, într-adevăr, Sfântul Petru este un templu aşezat pe o

---

[22] Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957, p. 294. Numele creştin al Pantheonului transformat în biserică este Santa Maria Rotonda.

[23] Johann Wolfgang Goethe, *Hermann und Dorothea*, III, 13-25.

[24] Johann Wolfgang Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*, II, 2-3.

[25] *Ibidem*, I, 3.

[26] Doamna de Staël, *Corina sau Italia*, în *Scrieri alese*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

biserică. Efectul produs asupra imaginației de interiorul acestui edificiu este cel pe care-l poate avea împletirea dintre religiile antice şi creştinism"[27]), bisericile San Giovanni in Laterano (cu Baptisteriul Lateranens)[28], San Paolo *fuori le mura*[29] şi Sant' Agnese[30], Villa Medici[31], Villa Borghese[32]. Evocări ale Colosseului şi ale Catedralei San Pietro şi în *Graziella* de Alphonse de Lamartine[33].

Într-un mod mai puțin descriptiv este amintită atmosfera urbană în romanele lui Henry James – a Parisului (în *The American*), a New York-ului (în *Washington Square*), a Romei (în *Daisy Miller*). Descrieri de aşezări urbane diverse sunt cele din *The Deserted Village* de Oliver Goldsmith, *Rome, Naples et Florence* şi *Promenades dans Rome* de Stendhal, *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce* de J.-J. Barthélemy, *Voyages en zigzag* de Rodolphe Töpffer, *Middlemarch* de George Eliot, *Les Trois Villes* (Lourdes, Roma, Paris) de Zola, din *Greco ou le Sécret de Tolède* de Maurice Barrès şi din *Le Jardin de Bérénice* de acelaşi autor (evocarea oraşului fortificat Aigues-Mortes din Provence), *A.O. Barnabooth, Journal intime* de Valéry Larbaud (scene din Firenze), *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke (locuri diverse din Paris). Gustave Flaubert evocă, în *Par les champs et par les grèves*, monumente din Normandia, Bretania şi din Touraine (castelul Chenonceau), în *Bouvard et Pécuchet* arhitectura medievală din Normandia, iar în *Madame Bovary* descrie pe larg catedrala Notre-Dame din Rouen[34]. De comparat descrierea analitică a lui Flaubert cu evocarea marii Catedrale din Reims, din *Le Chant du sacre* al lui Lamartine, în care nu se mai pune accentul pe descrierea elementelor arhitecturale, ci pe redarea atmosferei din interiorul vastului edificiu. La fel se întâmplă şi într-o altă poezie a lui Lamartine, *Sur la Cathédrale de Bourges*, în care, de asemenea, nu se încearcă o descriere propriu-zisă a marii biserici gotice din Berry:

---

[27] *Ibidem*, p. 97. Cupola este de forma unui templu antic monopter, ca şi *Tempietto*-ul lui Bramante. Aşezată deasupra careului transeptului bisericii transformate de Maderno într-una cu planul în cruce latină, ea face, într-adevăr, impresia unui templu cu plan circular urcat deasupra unei biserici.

[28] Doamna de Staël, *Corinne ou l'Italie*, V, 3.

[29] *Ibidem.*

[30] *Ibidem.*

[31] *Ibidem.*

[32] *Ibidem.*

[33] Alphonse de Lamartine, *Graziella*, I, 6.

[34] Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, III, 1.

Scanned with OKEN Scanner

„Ce triste passager du vaisseau de la terre,
L'homme, comme Noé, construit l'arche sans port:
Pour océan les jours, pour étoile un mystère!
Il erre en criant: route!il sombre en criant: bord!
Et la nef en débris trace en noir caractère
Le profil d'un cercueil sur le ciel de la mort"

Catedrala din Chartres i-a inspirat pe Huysmans şi pe Charles Péguy, pe când o altă mare catedrală gotică, Notre-Dame din Paris, este locul principal de desfăşurare a acţiunii în romanul omonim al lui Victor Hugo. Într-o parte separată a romanului, scriitorul realizează, de fapt, un adevărat studiu dedicat marii biserici şi artei gotice în general[35], precum şi altor monumente importante ale Parisului[36]. Celebrul roman *Notre-Dame de Paris* este, s-ar putea spune, un poem al fascinantului Ev Mediu, roman având ca personaj central, pe „măreaţa şi sublima regină" a catedralelor din Franţa: „Şi, mai întâi, ca să dau doar câteva exemple principale, cu siguranţă că puţine pagini de arhitectură sunt mai frumoase decât faţada pe care cele trei portaluri tăiate în ogivă, cordonul brodat şi dantelat cu douăzeci şi opt de firide regale, imensa fereastră centrală în formă de roză, flancată de cele două ferestre laterale ca preotul de diacon şi de sub-diacon, înalta şi subţirea Galerie de arcade în treflă care ţine o grea platformă pe colonetele ei fine, în sfârşit cele două turle negre şi masive, cu streşinile lor de ardezie, părţi armonioase ale unui falnic întreg, suprapuse în cinci etaje gigantice, se înfăţişează ochilor rând pe rând şi, în acelaşi timp, laolaltă şi fără neregularităţi, cu nenumăratele detalii ţinând de arta statuară, de sculptură şi de cizelare, unindu-se puternic întru liniştita măreţie a ansamblului; vastă simfonie în piatră, ca să spunem aşa; operă uriaşă a unui om şi a unui popor; una şi complexă totodată, ca *Iliadele* şi *Romanceros*, cărora le este soră: produs uimitor al dăruirii tuturor forţelor unei epoci, unde pe fiecare piatră se vede ţâşnind, într-o sută de feluri, fantezia lucrătorului supusă de geniul artistului; într-un cuvânt, un fel de creaţie omenească puternică şi fecundă, aşa cum e creaţia divină, căreia pare că i-a răpit dublul caracter: varietatea şi eternitatea"[37]. Cartea a treia a romanului cuprinde, în afara acestei minunate descrieri a monumentului, şi o profundă şi la obiect critică de

[35] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, III, 1.
[36] *Ibidem*, III, 2.
[37] Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, vol. I, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

artă. Astfel, referindu-se la cei care au îndrăznit să aducă ştirbiri frumuseții inițiale a clădirilor gotice, din păcate aşa-zişii „artişti" şi unii arhitecți ce au vrut să fie în pas cu moda timpului lor, Hugo îi critică necruțător: „Mutilările, schilodirile, dizlocările membrelor, restaurările sunt datorate muncii greceşti, romane şi barbare a profesorilor de după Vitruviu şi Vignola. Măreața artă produsă de vandali a fost ucisă de academii"[38]. De fapt, Victor Hugo nu respinge anumite combinații de stiluri intervenite prin forța lucrurilor, având în vedere că realizarea unei opere de factura aceasta putea dura atât cât stilurile să evolueze şi să se succeadă unul altuia într-o firească evoluție organică; el respinge intervențiile brutale, fără rost şi de prost gust, aplicate neştiințific, fără discernământ şi fără legătură cu totalitatea organismului arhitectural: „Notre-Dame e o clădire de tranziție. Arhitectul saxon tocmai isprăvea de înălțat primii stâlpi ai bolții, când ogiva, atunci sosită din cruciadă, veni să se aşeze biruitoare pe largile capiteluri romanice, care nu trebuiau să poarte decât bolți în plin cintru. Ogiva, stăpână de atunci, a construit restul bisericii"[39]. „Marile clădiri, ca şi munții cei mari, sunt opera veacurilor. Adesea arta se transformă înainte ca ele să fie terminate: *pendent opera interrupta*; şi atunci sunt continuate în linişte după canoanele artei transformate. Arta nouă ia monumentul de unde îl găseşte, se încrustează în el şi-l asimilează, îl dezvoltă după fantezia ei şi-l isprăveşte dacă poate. Lucrul se înfăptuieşte fără tulburare, fără cazină, fără reacție, după o lege firească şi liniştită"[40]. Capitolul al doilea din cartea a III-a tratează problema declinului arhitecturii în perioada postrenascentistă. Excepțională prin originalitate şi modul de tratare este descrierea Parisului din vremea scriitorului: după o prezentare a evoluției oraşului în timp, o minunată reprezentare a întregii metropole, văzută de sus, din înaltul turnurilor catedralei, într-o viziune deopotrivă poetică şi ştiințifică. În acelaşi roman, un subcapitol este rezervat evocării unui alt loc important din Paris, Place de Grève (actuala Place de l'Hôtel-de-Ville, nume căpătat în 1806), în care „ziua puteai să admiri varietatea clădirilor sculptate toate în piatră sau în lemn şi înfățişând încă de pe atunci mostre complete ale diverselor arhitecturi casnice din Evul Mediu, mergând înapoi din veacul al cincisprezecelea până la al unsprezecelea, de la fereastra care începea să detroneze ogiva până la bolta romanică

[38] *Ibidem*, vol. I, p. 134.
[39] *Ibidem*, vol. I, p. 136.
[40] *Ibidem*, vol. I, p. 137-138.

Scanned with OKEN Scanner

semicirculară, care fusese înlocuită de ogivă şi mai ocupa încă, deasupra ei, primul etaj al acestor vechi case de pe Tour-Roland, colţ al pieţei spre Sena, în partea dinspre strada Tannerie"[41]. În *Quatre-vingt-treize,* în capitolul *O Bastilie provincială*, Victor Hugo descrie o fortăreaţă medievală caracteristică. În privinţa rolului excepţional pe care arhitectura gotică (mai cu seamă marile catedrale din secolele XII-XIV) îl are în contextul artei şi culturii franceze, istoricul şi teoreticianul artei Élie Faure afirma că „L'héro français, c'est la cathédrale", iar Jules Michelet spunea că „l'architecture est un tyran et tous les autres arts, sculpture, vitrail tapisserie, ne sont que d'accompagnement". Există şi monumente care-şi datorează în mare parte notorietatea faptului că ele au avut un rol important în scrieri celebre. Aşa este, de exemplu, Château d'If din Marsilia. Alexandre Dumas-tatăl povesteşte, în cuvântul către cititor al romanului *Les Compagnons de Iéhu* (roman în care se poate găsi şi o descriere a unei capodopere a Goticului flamboyant francez, biserica din Brou de la Bourg-en-Bresse), că, la Marsilia, localnicii arătau vizitatorilor, cu mai multă sau mai puţină bună-credinţă, celula lui Edmond Dantès şi cea a abatelui Faria de la Château d'If şi explica gradul neobişnuit de verosimilitate al întâmplărilor imaginate de el prin faptul că obişnuia să viziteze locurile în care urma să-şi plaseze acţiunea înainte de a se apuca de scris. Tot din opera lui Alexandre Dumas, semnalez interesanta descriere a castelului baroc Vaux-le-Vicomte din romanul *Le Vicomte de Bragelonne.* Chateaubriand analizează, în *Le Génie du Christianisme,* monumente capitale ale istoriei arhitecturii: Hôtel des Invalides din Paris, palatul de la Versailles, bisericile gotice în general[42]. În *Les Aventures du dernier Abencérage,* tot el descrie monumente celebre ale Granadei (palatul Alhambra, catedrala), neuitând să amintească, în câteva locuri, că monumentele citate au fost văzute, la faţa locului, de autor[43]. În *Le Rouge et le Noir,* Stendhal expune particularităţile castelului de la Vergy al domnului de Rênal, iar în *La Chartreuse de Parme,* castelul de la Grianta al marchizului del Dongo şi turnul din Parma în care stă un timp închis eroul romanului, Fabrice del Dongo. Romanul autobiografic *Vie de Henry Brulard* al lui Stendhal este presărat de schiţe ale autorului, schiţe ce înfăţişează planului cartierului cu strada Vieux-Jésuites din Grenoble, planul casei natale a scriitorului de pe această stradă, Fort de la Bastille

[41] *Ibidem*, vol. I, p. 70.
[42] François-René de Chateaubriand, *Le Génie du Christianisme*, III, 1, 6-8.
[43] *Ibidem*, IV, 1, 1.

Scanned with OKEN Scanner

din acelaşi oraş, casa din Place Grenette, casa Gagnon, biblioteca şi colegiul din Grenoble. Castelul de la Ussé l-a inspirat pe Charles Perrault, în *La Belle au bois dormant*, iar, la peste două secole după aceasta, cel de la Roche-Courbon pe Pierre Loti, care l-a descris sub numele de „castelul Sablonnières".

Această înclinație spre evocarea arhitecturii medievale, uneori a celei din Renaştere şi Baroc, a Parisului din secolele trecute, se regăseşte şi la alți scriitori francezi ai Romantismului. Castelul Castillon de la Arengosse (Landes) a fost luat, după toate probabilitățile, drept model de Théophile Gautier pentru castelul familiei Sigognac din romanul său, *Capitaine Fracasse*. Romantic, unul dintre primii susținători ai noului curent şi luând parte, în jiletcă roşie, la premiera piesei *Hernani,* adept al artei pentru artă, Gautier scrie într-o franceză plină de culoare şi de strălucire, ceea ce a făcut să se spună despre acest roman că, parcurgându-l, ai senzația că priveşti o serie de tablouri din vremea lui Ludovic al XIII-lea. Plin de peripeții, în bună manieră romantică, romanul începe şi se termină cu descrierile antitetice ale castelului familiei Sigognac, „castelul sărăciei", în paragină, respectiv „castelul fericirii", refăcut şi strălucitor. Iată, mai întâi, câteva pasaje din descrierea castelului aflat aproape în ruină: „două turnuri rotunde, cu acoperişurile țuguiate, sprijineau colțurile unei clădiri, pe a cărei fațadă două scobituri adânci stăteau mărturie că acolo existase odinioară o punte mobilă, ce nu-şi mai avea rostul de când şanțul fusese astupat, şi-i dădeau conacului o înfățişare destul de feudală, cu gheretele lor la colțuri şi cu giruetele în chip de coadă de rândunică. (...) din cele douăsprezece ferestre ce se deschideau la fațadă, opt erau bătute în scânduri (...), deasupra uşii, încadrată de un fronton de piatră, pe care nişte asperități regulate era tot ce mai rămăsese dintr-o veche ornamentație tocită de vreme şi de neîngrijire, se mai distingea un blazon cu lambrochenul rupt"[44], restul descrierii insistând, cu lux de amănunte, să arate paragina clădirii şi a împrejurimilor acesteia. Iar, în încheierea romanului, castelul este înfățişat proaspăt restaurat, regăsindu-şi strălucirea şi gloria apusă: „În locul hardughiei posomorâte, a cărei jalnică descriere ne-o amintim desigur, se ridica, învăluit într-o veselă rază de soare, un castel nou-nouț, semănându-i celui vechi aşa cum un fiu îi seamănă tatălui. Totuşi, forma nu-i fusese cu nimic schimbată. Rânduiala arhitectonică era aceeaşi,

[44] Théophile Gautier, *Căpitanul Fracasse*, Editura Tineretului, Bucureşti, 1958, p. 11-12.

Scanned with OKEN Scanner

numai că în câteva luni întinerise cu mai multe veacuri. Lespezile căzute fuseseră puse la locul lor. Turnurile, subțiratice şi albe, cu acoperişuri frumoase de ardezie simetric aşezată, se țineau trufaşe, ca nişte străji feudale, la cele patru colțuri ale castelului, înălțându-şi în tării giruetele daurite. (...) La ferestre, cărora li se scoseseră scândurile ce le astupau, străluceau geamuri noi încadrate în plumb, alcătuind cercuri şi romburi. (...) O uşă falnică de stejar, sprijinită de fierării scumpe, închidea porticul pe care odinioară cele două canaturi mâncate de viermi şi cu vopseaua pe jumătate ştearsă îl lăsau deschis. Pe cheia de boltă, în mijlocul lambrochenurilor scobite de un foarfec măiestru, străluceau armoriile familiei Sigognac"[45]. În capitolul al XI-lea din acelaşi roman, Théophile Gautier realizează o frumoasă descriere a Parisului din vremea lui Ludovic al XIII-lea, sub forma unei vederi panoramice de pe cheiurile Senei. Născut la Loches, Alfred de Vigny pomeneşte, în scrierile sale, despre unele dintre monumentele provinciei natale, Touraine (castelul Cinq-Mars, pagoda Chanteloup, din Amboise), ori din provincia învecinată, Blésois (castelele Chambord şi Chaumont).

Studiul atent al artei şi arhitecturii medievale este vădit în proza unor mari scriitori francezi din secolul al XIX-lea. Se fac astfel simțite începuturile Realismului în literatură, într-o epocă în care coexista studiul ştiințific sistematic al arhitecturii şi, în particular, al artei romanice şi gotice. Odată cu evoluția Realismului spre Naturalism, aceste descrieri devin mai exacte în ceea ce priveşte particularitățile elementelor componente ale edificiilor şi ale materialelor din care acestea sunt realizate. Minuțioasele prezentări de case făcute de Honoré de Balzac vădesc o cunoaştere aprofundată a arhitecturii civile şi grija autorului ca, printr-o redare cât mai fidelă, să creeze un cadru veridic pentru acțiune. Exemplare în acest sens sunt descrierile caselor Guillaume în *La Maison du Chat-qui-Pelote*, a casei Vauquer în *Père Goriot*, a casei Grandet din Saumur în *Eugènie Grandet*, a castelului Guaisnic din Guérande în *Béatrix*, a palatului d'Esgrignon şi a casei Blondet în *Le Cabinet des antiques*, a casei Cormon din Alençon în *La Vieille Fille*, precum şi remarcabila evocare a unei case flamande, ce ar putea fi comparată cu tablourile marilor pictori olandezi din secolul al XVII-lea ca Vermeer, Pieter de Hooch, Gerard Dou sau Jan Steen, sau cea a casei Claës din oraşul Douai în *La Recherche de l'Absolu*: „Casa în care a fost să se petreacă întâmplările din această povestire e aşezată în partea de mijloc

[45] *Ibidem*, p. 571-572.

Scanned with OKEN Scanner

a străzii Parisului şi este numită la Douai, de mai bine de două sute de ani, «Casa Claës»". Aici, Balzac face un mic istoric al familiei Claës, după care trece la descrierea clădirii, care, spune el, „pentru iubitorii de antichităţi burgheze întruchipa sfioasele sălaşuri ridicate în Evul de mijloc de burghezia înstărită. Podoaba de căpetenie a faţadei era o uşă de stejar cu două canaturi, ghintuită în picioare aşezate pieziş, în mijlocul cărora stau dăltuite două suveici încrucişate, vădind fala Claeşilor (familia Claës era una de ţesători, n.n.). Pervazul acestei uşi, durat din gresie, se boltea într-un arc ascuţit, încununat de o firidă vârfuită în chip de cruce, care adăpostea chipul cioplit al sfintei Genoveva torcând din fuior (din nou aluzie la îndeletnicirea familiei, n.n.). (...) De o parte şi de alta a uşii, la parter, se aflau câte două ferestre, la fel cu toate celelalte ale casei. Chenarul de piatră albă, încheiat sub pervaz cu o scoică bogat înfloritâ, se arcuia într-o dublă arcadă, tăiată la mijloc de braţul vertical al crucii ce împărţea geamurile în patru ochiuri inegale, căci braţul orizontal, întretăind pe cel vertical la o înălţime chibzuită în aşa fel ca să înfăţişeze o cruce, cele două ochiuri de jos erau aproape de două ori cât cele de sus, rotunjite în arcuri. Brâul de deasupra avea la rându-i drept podoabă trei şiruri de cărămizi alternând cam la un deget fiecare, pentru a înscrie un ornament de model grec. Vitraliul, croit în mici romburi, era încadrat în extrem de subţirele rame de fier vopsite cu roşu. Zidurile de cărămizi, tencuite cu mortar alb, erau ferecate pe alocuri şi în unghiuri cu lanţuri de piatră; primul cat avea cinci ferestre, al doilea nu avea decât trei, iar podul primea lumina printr-o uriaşă floare cu cinci petale, tivită cu gresie şi împlântată în mijlocul frontonului triunghiular, ca roza în portalul unei catedrale. Pe creasta acoperişului se vântura, în chip de morişcă, o furcă cu fuiorul de in (iarăşi o aluzie la îndeletnicirea familiei, din care receptăm, totodată, orgoliul, fala pentru această veche meserie, practicată din strămoşi, n.n.). Cele două laturi ale uriaşului triunghi alcătuit din coama acoperişului urcau în scări până la tavanul primului cat, de unde apele ploilor şiroiau de-o parte şi de alta, prin guri de balaur. La intrare, o lespede de gresie închipuia o treaptă. În sfârşit, ca ultimă rămăşiţă a străvechilor datini, de-a stânga şi de-a dreapta uşii, între cele două ferestre se ivea în caldarâmul uliţei câte o podişcă de lemn strunită în chingi de fier, prin care coborai în beciuri"[46]. Descrierea magistrală, nu ştim dacă închipuită sau inspirată de vreo clădire aievea (în orice caz,

[46] Honoré de Balzac, *Căutarea absolutului*, în *Opere*, vol. III, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957, p. 11 şi p. 13-14.

Scanned with OKEN Scanner

având drept bază o riguroasă documentație privind arhitectura flamandă din nordul Franței), completată şi cu afirmația cu care începe romanul, adevărată profesiune de credință a unui foarte mare scriitor realist, ne indică limpede zona în care evoluează romancierul: „În oraşul Douai, pe strada Parisului, se află o casă care, în înfățişare, în orânduirea lăuntrică şi într-o seamă de amănunte, a păstrat, mai mult decât oricare alta, caracterul vechilor lăcaşuri flamande, atât de firesc adaptate la moravurile patriarhale ale acestei tihnite țări; însă, înainte de a trece la zugrăvirea ei, s-ar cuveni poate să amintim, *în sprijinul scriitorilor* (s.n.), nevoia acelor pregătiri didactice împotriva cărora protestează unii oameni ignoranți şi nerăbdători, ce ar vrea emoții, dar fără principii generatoare, floarea fără sămânță, copilul fără procesul gestației. Să fie oare arta mai tare decât însăşi natura?" şi, în continuare, în sprijinul temei pe care o tratează în această carte, Balzac scrie: „Întâmplările din viața omului, fie publică, fie particulară, sunt atât de strâns legate de *arhitectură* (s.n.), încât cei mai mulți dintre cercetători pot reconstitui fie o națiune, fie un individ, în tot adevărul ființei lor, după vestigiile monumentale publice sau după relicvele sălaşurilor"[47]. Afirmația este cu atât mai prețioasă cu cât o face un scriitor, nu un arhitect, şi nu orice scriitor, ci marele Balzac. Dar romancierul francez a evocat şi clădiri existente. Prima parte din romanul *Sur Cathérine de Médicis* începe cu o expunere asupra locuințelor din Paris în perioada medievală (urmată de descrierea, bazată, în mod evident, pe un studiu aprofundat şi derivată din mai sus pomenita expunere cu caracter teoretic, a unei locuințe din secolul al XVI-lea imaginată de autor, casa Lecamus). Tot în această scriere găsim o amplă şi erudită descriere a castelului de la Blois, după cum în *Splendeurs et misères des courtisanes* întâlnim o altă faimoasă pagină descriptivă, cea dedicată Conciergeriei din Paris, iar în *Béatrix* o descriere a oraşului medieval Guérande, din Bretagne. În *Le Lys dans la vallée,* Balzac descrie conacul Vonnes (Indre-et-Loire), proprietatea contesei de Mortsauf, numindu-l Clochegourde, iar în *Médécin de campagne* îşi îndreaptă atenția asupra caselor țărăneşti şi a satelor din provincia Dauphiné. Se poate observa cu uşurință faptul că arhitectura a jucat un rol foarte important în opera scriitorilor francezi din Renaştere până în secolul al XX-lea. Este astfel cunoscut rolul jucat în scrierile doamnei de Sevigné de castelele Rochers (Ille-et-Vilaine) şi Grignan (Drôme), în cele ale lui Lamartine de castelul Saint-Pons (Saône-et-Loire), în operele lui

[47] *Ibidem*, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

Chateaubriand de castelul Combourg şi în romanele lui Proust de biserica de la Illers (sat numit de autor Combray). În *Bel-Ami* de Guy de Maupassant sunt prezentate unele monumente ridicate în secolul al XIX-lea la Paris: biserica Trinité[48] şi biserica Madeleine[49]. Émile Zola dedică spații ample din romanul *Le Ventre de Paris* vechiului cartier parizian al Halelor şi bisericii Saint-Eustache, aflată tot aici, romanul *Thèrese Raquin* debutează cu o descriere, în maniera lui Balzac, a unei vechi case pariziene, iar *La Fortune des Rougon* conține o descriere a oraşului provensal Plassans, de unde se ridicase familia Rougon-Macquart. O altă operă importantă a literaturii franceze, ciclul *Histoire contemporaine* de Anatole France, conține, în al doilea roman din serie, *Le Mannequin d'Osier,* pagini semnificative dedicate arhitecturii. Acțiunea se desfăşoară (la fel ca şi în primul şi în cel de-al treilea roman) într-un oraş francez de provincie, identificat fie cu Angers, fie cu Poitiers. În capitolul al cincilea este descris palatul Pauquet de Sainte-Croix, construcție din secolul al XVIII-lea devenită casă de raport. Unii scriitori au desfăşurat chiar o activitate ştiințifică de studiere a arhitecturii. Prosper Mérimée, care a fost, din 1833, inspector general al monumentelor din Franța, contribuind la salvarea de la ruină a multor monumente medievale, a scris studii foarte competente de istoria artelor, cel mai important fiind cel despre frescele bisericii romanice de la Saint-Savin-sur-Gartempe, dar şi Roger Martin du Gard publică în 1927, împreună cu L. Michon, un studiu dedicat abației, de asemenea romanice, de la Jumièges.

Tematica orientală este şi ea prezentă – cu sau fără descrieri de arhitectură – în opera multor scriitori romantici francezi. În literatura franceză a epocii, ca şi în pictura lui Gros sau a lui Delacroix, întâlnim o accentuată înclinație spre orientalism. Cea de-a doua prefață la *Premières méditations poétiques* ale lui Lamartine conține descrieri ale Ierusalimului (Moscheea lui Omar) şi ale vestigiilor antice din Baalbek. O tematică asemănătoare se întâlneşte şi în operele lui Chateaubriand (*Les Aventures du dernier Abencérage*), Victor Hugo (*Les Orientales,* mai multe poezii din *La Légende des siècles* – capitolele *L'Islam, Les Sept merveilles du monde, Les Trônes de l'Orient*), Gérard de Nerval (*Voyage en Orient*) etc. La crearea acestei mode orientaliste în Europa contribuie, într-o manieră decisivă, unele dintre operele lui Byron (*Don Juan, The*

[48] Guy de Maupassant, *Bel-Ami*, 2, IV.
[49] *Ibidem*, 2, X.

Scanned with OKEN Scanner

Bride of Abydos, The Giaour, Sardanapal)[50], ale lui Delacroix şi Fromentin, ecourile declanşate în lumea apuseană de războiul de independență a Greciei, amplificarea relațiilor dintre țările Occidentului şi cele din Orient (în primul rând Imperiul Otoman), dar şi expansiunea colonială a unor mari puteri europene, precum Franța sau Marea Britanie. Această modă afectează nu numai artele plastice şi literatura, dar şi arhitectura; una dintre cele mai vestite construcții de stil „neoislamic" este Pavilionul Regal de la Brighton, operă a lui John Nash. Lamartine evadează uneori nu într-un spațiu atât de exotic, poetul alegând Roma, cu monumentele sale antice:

„Vain repas, faux sommeil! Tel qu'au pied des collines
Où Rome sort du sein des propres ruines
L'œil voit dans le chaos, confusement, épars,
D'antiques monuments, de modernes remparts,
Des théâtres croulants, dont les frontons superbes
Dorment dans la poussière ou rampent sous les herbes,
Les palais des héros par les ronces couverts,
Des dieux couchés au seuil de leurs temples déserts,
L'obélisque éternel ombrageant la chaumière,
La colonne portant une image étrangère,
L'herbe dans les forums, les fleurs dans les tombeaux,
Et les vieux panthéons peuplés de dieux nouveaux"[51].

şi

„Un jour, seul dans le Colisée,
Ruine de l'orgueil romain,
Sur l'herbe de sang arrosée,
Je m'assis, Tacite à la main.

Je lisais les crimes de Rome,
Et l'empire, l'encau vendu,
Et, pour élèver un seul homme,
L'univers si bas descendu

[50] Descrierea unui alt palat turcesc, în *Don Juan*, V, str. 51-52 şi 55-60, dar, în altă ordine de idei, şi a unui castel medieval englez (*Ibidem*, XIII, str. 55-74).
[51] Alphonse de Lamartine, *La Foi*, în *Premières méditations poétiques*.

Scanned with OKEN Scanner

Sur la muraille qui l'incruste,
Je recomposais lentement
Les lettres du nom d'Auguste
Qui dédia le monument"[52].

Sau, aşa cum se întâmplă în poezia *Pensées en voyage*[53], alegerea îndreptându-se asupra Atenei, cu al său Parthenon, ori, aşa cum este cazul poeziei *Au prince de Bavière voyageant en Grèce,* asupra altor vestigii antice ale Eladei:

„Saluer d'une larme, à travers sa ruine
Le temple de Minerve au lumineux fronton;
Sentir battre au cœur d'homme au roc de Salamine;
Rêver des songes d'or sur le cap de Platon"[54].

În literatura de limbă engleză putem observa o diferențiere mai accentuată, pe epoci de creație, a poziției scriitorului față de arhitectură: *A Tour through the Whole Island of Great Britain* a lui Daniel De Foë, de fapt o documentată descriere a oraşelor, târgurilor şi satelor britanice, cu monumentele şi curiozitățile lor, este caracteristică pentru concepția despre realitatea înconjurătoare a literaților de la începutul veacului al XVIII-lea (lucrarea e din anii 1724–1727). În secolul al XIX-lea şi la începutul celui de-al XX-lea, caracterul descriptiv al relatărilor e mai puțin accentuat, chiar dacă anumite lucrări de arhitectură ocupă un loc însemnat în desfăşurarea acțiunii. Walter Scott, de exemplu, recurge la evocarea unor monumente gotice, lucru foarte firesc în contextul Romantismului englez, curent ce avea să provoace (la fel ca şi în Franța, Germania sau Italia) un interes cu totul special privind artele medievale, reconsiderarea sub aspect axiologic a acestora, studiul lor atent, restaurarea a numeroase monumente romanice şi gotice, precum şi apariția curentelor Neogotic şi Neoromanic în arhitectură. Astfel, în romanul *Rob Roy*, în capitolul al 19-lea, întâlnim o reuşită descriere a catedralei din Glasgow, în *Ivanhoe* prezentări ale unor construcții precum castelele Ratherwood[55] şi Torquilston[56] şi donjonul de la Coningsburgh[57],

---

[52] Idem, *Le Lézard sur les ruines de Rome*, în *Recueillements poétiques*.
[53] Idem, *Pensées en voyage*, în *Recueillements poétiques*.
[54] Idem, *Au prince de Bavière voyageant en Grèce*, în *Recueillements poétiques*.
[55] Walter Scott, Ivanhoe, 2, 3.
[56] *Ibidem, 21.*
[57] *Ibidem, 23.*

Scanned with OKEN Scanner

în *Quentin Durward* descrieri relativ detaliate precum cea a castelului Plessis-lès-Tours[58], a donjonului de la Loches[59] şi a castelului Péronne[60], iar în *A Legend of Montrose*, descrieri de aceeaşi factură ale castelelor Darnlinvarach[61] şi Ardenvohr[62]. John Ruskin dedică numeroase pagini arhitecturii, cu deosebire celei medievale, dintre scrierile sale cele mai strălucitoare în care această artă este evocată şi analizată cu competență istorică şi spirit critic, mai cu seamă în ceea ce priveşte definirea axiologică a fenomenului artistic medieval, fiind de amintit *The Seven Lamps of Architecture* şi *The Stones of Venice*. Construcții obişnuite diverse joacă un rol determinant în multe scrieri epice engleze şi americane din perioada amintită mai sus. Aşa se întâmplă în *The Great Expectations* (casa domnişoarei Havisham) şi *Dombey and Son* (casa domnului Dombey) de Charles Dickens, în *The Fall of the House of Usher* de Edgar Allan Poe, în *The House of the Seven Gables* (casa Oynchon) şi în *The Scarlet Letter* (vama din oraşul Salem) de Nathaniel Hawthorne, în *Jude the Obscure* de Thomas Hardy sau, mai apoi, în amplul ciclu de romane *Forsyte Saga,* realizat între 1906 şi 1928 de John Galsworthy (unde conacul victorian Robin Hill, construit de arhitectul Bosinney, pentru Soames Forsyte, ocupă un loc important în cadrul acțiunii romanului, el stând, într-un fel, la originea discordiei care se va ivi între cele două ramuri mari ale familiei). În *Moby Dick* de Herman Melville sunt înfățişate casa ce adăposteşte o cârciumă marinărească din Nantucket[63] şi o capelă din New Bedford[64]. Interesantă este şi descrierea parodică a New York-ului în perioada stăpânirii olandeze, descriere realizată de Washington Irving în *Knickerbocker's History of New York.* Probabil scriitorul cel mai descriptiv, în aspectele ce interesează studiul de față, este Mark Twain. *The Life on Mississippi* conține pagini dedicate aspectului şi vieții cotidiene ale oraşului New Orleans[65], în special despre Vieux Carré, cartierul francez[66], iar în *Innocents at Home* despre cartierul chinez din Virginia City[67] şi oraşul San Francisco[68]. *Tom Sawyer abroad*

---

[58] Idem, *Quentin Durward*, 3.
[59] *Ibidem*, 15.
[60] *Ibidem*, 26.
[61] Idem, *A Legend of Montrose*, 4.
[62] *Ibidem*, 10.
[63] Herman Melville, *Moby Dick*, I, 3.
[64] *Ibidem*, I, 7.
[65] Mark Twain, *The Life on Mississippi*, XLI, XLIV.
[66] *Ibidem.*
[67] Idem, *Innocents at Home*, IX.
[68] *Ibidem*, XIII.

Scanned with OKEN Scanner

prezintă şi descrieri parodice ale unor locuri din Egipt: Piramidele şi Sfinxul de la Gizeh[69] şi oraşul Cairo[70]. În acelaşi spirit al parodiei sunt şi descrierile cetății Camelot şi ale obiceiurilor locuitorilor de-acolo în *A Yankee at King Arthur's Court*. În romanul său *Lord Jim*, Joseph Conrad evocă diverse porturi ale Asiei de sud-est.

Marele poet englez Robert Browning este autorul multor versuri în care are drept sursă de inspirație arta (în special cea italiană). În *Old Pictures in Florence,* alege ca subiect personalitatea marelui pictor şi arhitect italian Giotto, referirea cea mai importantă fiind cea la clopotnița Catedralei Santa Maria del Fiore din Firenze, operă a artistului italian de la sfârşitul Duecento-ului şi începutul Trecento-ului:

„River and bridge and street and square,
Lay mine as much at my beck and call;
Though the live translucent bath of air
And of all I saw and of all I praised
The most to praise and the best to see
Was the starting bell-tower Giotto raised
But why did it more than startle me? "[71]

Iar în *The Bishop orders his tomb at Saint Praxed's Church*, poetul englez se referă la biserica Santa Prassede din Roma:

„Yet still my niche is not so cramped but thence
One sees the pulpit o' the epistle side
And somewhat of the choir, those silent seats,
And up into the aery dome where live
The angels, and a sunbeam's sure to lurk:
And I shall fill my slab of basalt there,
And 'neath my tabernacle take my rest
With those nine columns round me, two and two,
The odd one at my feet where Anselm stands:
Peach-blossom marble all, the rare, the ripe
As fresh-poured red wine of a mighty pulse."[72]

---

[69] Idem, *Tom Sawyer abroad*, XII.
[70] *Ibidem*, XIII.
[71] Robert Browning, *Old Pictures in Florence*, în *Dramatic Lyrics*.
[72] Idem, *The Bishop orders his tomb at Saint Praxed's Church*, în *Men and Women*.

Scanned with OKEN Scanner

Uneori, scriitorii englezi fac observații de principiu asupra rolului arhitecturii în dezvoltarea societății, așa cum se întâmplă în *Sartor Resartus* de Thomas Carlyle.

Iată și cazuri de descrieri de arhitecturi exotice în literatura engleză: cea a monumentelor Maya și a celor baroce din Mexic, în *The Plumed Serpent* de D.H. Lawrence și cea a localităților arabe în *The Seven Pillars of Wisdom, a Triumph* de T.E. Lawrence (descrierea orașului Jeddah, în capitolul 9), ultimul fiind și autor al lucrării *Crusader Castles*, dedicată construcțiilor ridicate de cruciați în Orientul Apropiat[73].

Atari interpretări ale arhitecturii prin prisma artei scrisului se pot găsi în toate marile literaturi ale perioadei amintite. În marele său roman istoric *I Promessi sposi,* Alessandro Manzoni evocă poarta orientală din Milano[74], castelul „celui fără nume"[75] și, în general, orașul Milano, mai cu seamă în timpul epidemiei de ciumă din 1629-1630. Monumentele artei romane, în particular ruinele de la Roma și cele de la Pompei și Herculanum, sunt o temă îndrăgită de Giacomo Leopardi, care o folosește în opere ca *Paralipomeni* sau *La Ginestra o Il Fiore del deserto,* în ultima poetul realizând și o descriere nocturnă a vestigiilor orașului Pompei[76]. În romanul *Il Fuoco* de Gabriele d'Annunzio, imaginea Veneziei este, în permanență, asociată muzicii și personalității lui Richard Wagner, marele muzician german murind aici, la 13 februarie 1883, în palatul Vendramin-Calergi de pe Canal Grande.

În literatura rusă, unul dintre scriitorii cei mai atenți la evoluția fenomenului artistic și a arhitecturii în special a fost N.V. Gogol. În paginile operei sale, principala arteră a Petersburgului, Nevski Prospekt, ocupă un rol important. Dar scriitorul rus ne-a lăsat și articole care tratează problematica artelor, așa cum sunt *Sculptura, pictura și muzica* (1831) și, din același an, *Despre arhitectura vremurilor noastre*.

Și literatura de limbă germană se înscrie în același cadru general de evoluție arătat mai înainte. Astfel, în nuvela *Aus dem Leben eines Taugenichts* de Josef von Eichendorff, sunt relatate etapele unei călătorii prin Italia, în capitolul al VI-lea fiind descrisă și grădina unui castel. La începutul amplului său roman *Der Mann ohne Eigenschaften,* Robert

---

[73] V. și descrierea unui oraș antic indian în *Akedysseril* din *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam și în capitolul *Vânătoarea lui Kaa* din *The Jungle Book* de Rudyard Kipling.

[74] Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, XI.

[75] *Ibidem*, XX.

[76] V. și Renzo Negri, *Gusto e poesia delle Rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Ceschina, Milano, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

Musil descrie casa omului fără calități[77]. Un caz aparte este cel al romanului *Das Schloss* de Franz Kafka. Aici, forța obscură care acționează asupra destinelor oamenilor așezării este simbolizată de fortăreața impenetrabilă. Deşi acțiunea scrierii este parabolică, descrierea construcției este foarte realistă, pentru că, în cazul de față, este vorba de transferul semantic al noțiunii de „castel", cu încărcătura sa istorică sau legendară, asupra unor construcții aproape banale. „Castelul" nici nu există ca atare, el este doar o viziune stranie a imaginației scriitorului, viziune ce domină întreaga intrigă a cărții şi în care realitatea este deformată: „În linii mari, castelul, așa cum arăta din depărtare, corespundea așteptărilor lui K. Nici veche cetate feudală, nici palat nou şi somptuos nu era, ci o așezare întinsă, care se compunea din vreo câteva clădiri cu două etaje şi alte construcții joase, adunate strâns laolaltă; cine nu ştia că e un castel ar fi putut să creadă că e un mic oraş. K nu zări decât un singur turn, dar nu putea să-şi dea seama dacă ținea de o casă de locuit sau de o biserică. (...) dar, pe măsură ce înainta spre castel, acesta îl decepționă. În fond, nu era decât un biet târg, destul de sărăcăcios, compus din case săteşti, cu deosebirea că toate păreau construite din piatră, dar tencuiala căzuse de mult, iar piatra părea roasă"[78]. Straniul nu constă atât în existența „castelului", dominator atunci când e privit de la distanță, ori, paradoxal, în „inexistența" sa atunci când eroul K. se apropie de el, ci, mai ales, în constatarea sa că, deşi clădirea atât de temută aproape nu există, ea fiind în realitate „un biet târg" părăginit şi nepăzit de nimeni, puterea sa de dominație şi teama pe care o inspiră rămân neschimbate, în mod inexplicabil. „Castelul" este, de fapt, simbolul unei puteri stupide, anacronice şi de neînțeles, dar cu atât mai primejdioasă. Aş spune că romanul lui Kafka realizează, fapt rar întâlnit, aproape contopirea dintre cele două arte – arhitectura şi literatura – într-un singur simbol, o unică alegorie, constituind un caz de interrelaționare foarte avansată dintre cele două arte atât de diferite, lucru posibil prin puterea de abstractizare şi talentul scriitorului.

Una dintre cele mai frumoase, mai instructive şi mai originale evocări ale locurilor, monumentelor şi obiceiurilor dintr-o țară din literatura modernă este romanul Selmei Lagerlöf *Minunata călătorie a lui Nils Holgersson prin Suedia*, în care povestea copilului de paisprezece ani transformat în pitic şi purtat în zbor de gâscanul Martin este un pretext pentru autoare de a descrie peisajul cu gospodăriile de la sudul la nordul Suediei.

---

[77] Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, I, 2.
[78] Franz Kafka, *Castelul*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 9-10.

Scanned with OKEN Scanner

Perioada de trezire a conştiinţei naţionale româneşti în secolul al XIX-lea este ilustrată şi de evocarea unor monumente istorice, în special în lirica vremii, prilej pentru autori de a rememora în acest fel monumentele glorioase din istoria ţării. Aşa se întâmplă în poezii ca *Ruinurile Târgovişţii* de Vasile Cârlova, *Adio. La Târgovişte, Trecutul. La Mănăstirea Dealului, Umbra lui Mircea. La Cozia, Răsăritul Lunii. La Tismana* de Grigore Alexandrescu, *O noapte pe ruinele Târgovişţii* de Ion Heliade-Rădulescu.

Unele dintre cele mai descriptive şi mai incitante pagini referitoare la arhitectură din literatura română se găsesc în *Palatul lui Duca-Vodă* de Alecu Russo: „Acest fost palat, ridicat spre partea zidului din faţă cu Iaşii, este întreg de piatră, cu bolţi de cărămidă. El nu întruneşte proporţiile arhitecturale care dau unei clădiri aspectul de monument, dar posedă un cerc misterios care spune multe imaginaţiei. Ferestrele, prea mici, sunt împrăştiate fără nici o simetrie pe faţada lui, însă pe timpul luptelor, atunci când românul era totdeauna cu zilele în mână, locuinţele aveau nevoie mai mult de metereze decât de ferestre largi.

Înălţimea lui e ca de două rânduri, dar numai unul, adică cel de sus, apare ochilor, căci partea mijlocie cuprinde tainiţe întunecoase, iar sub aceste vin beciuri săpate în pământ. O scară de vreo 12 lespezi, strâmtă şi lipită de păretele dinafară al palatului, duce pe un balcon mic, sub care se deschide uşa beciurilor”[79].

După această introducere, care ne trezeşte curiozitatea, urmează o descriere a încăperilor, cu dispunerea lor, numărul de ferestre şi eventuala lor decoraţie, precum şi a acareturilor. Instructivă este descrierea „tainiţelor”: „Iar intrarea în tainiţe se găseşte în păretele palatului care priveşte spre oraş. O uşă mică, rotundă şi ridicată de la pământ ca de vreo doi coţi, duce într-un feliu de tindă îngustă, în al cărei fund o vizuină ce are mai multă asemănare cu un cuptor de pitărie; nivelul ei e mai ridicat decât cel al tindei. În stânga se vede o cameră boltită, tupilată, întunecoasă, în al cărei colţ, de-a stânga, se arată o gaură prin care de-abia încape omul, pentru ca să intre în o altă cameră, asemenea întocmai cu cea dintâi. Amândouă sunt zidite pe aceeaşi linie cu *iatacul doamnei* (s.a.). Care a fost menirea acestei tainiţe? Las această întrebare pe seama arheologilor”[80]. Şi, aş adăuga, pe urmele lui Russo, pe seama noastră, a cititorilor. Mai ales că încheierea ne trimite direct la „opera deschisă” şi asta în 1842:

---

[79] Alecu Russo, *Palatul lui Duca-Vodă*, în *Piatra Teiului*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1963, p. 263.

[80] *Ibidem.*

Scanned with OKEN Scanner

„Lângă acest foişor (aflat pe zidul Cetăţuii, n.n.) se deschide o portiţă ce dă drumul afară din Cetăţuia... Câte scene romantice s-au putut *clădi* (s.n.) pe acel foişor şi pe acea portiţă misterioasă"[81]. Tot lui Russo îi aparţine scrierea *Iaşii şi locuitorii lui în 1840*, lucrare cu caracter aproape geografico-sociologic asupra unei aşezări care „a început de câtăva vreme să atâţe curiozitatea publicului european, nu în chip excentric, prin el însuşi, ci ca scaun al principatului nostru şi deci ca punct al marei chestiuni a Orientului"[82]. O descriere destul de asemănătoare cu cea realizată de Alecu Russo este cea a caselor domneşti din Bucureşti, în *Doamna Chiajna* de Alexandru Odobescu[83]. *Câteva ore la Snagov*, tot de Odobescu, conţine şi un studiu artistico-istoric asupra bisericii mănăstirii Snagov. Cu preocupări şi cunoştinţe în domeniul artelor în general, Odobescu nu se rezumă doar la prezentarea elementelor arhitectonice constitutive ale monumentului, dar şi compară clădirea cu alte exemple de arhitectură bizantină – Biserica Domnească de la Curtea de Argeş şi Vechea Mitropolie din Atena. Odobescu a desfăşurat o activitate susţinută şi importantă în domeniul istoriei şi teoriei artelor. Sunt de menţionat aici lucrările sale *Istoria arheologiei* şi *Pseudo Kyneghetikos*, conferinţele *Viitorul artelor în România* din martie 1851 şi *Artele în România în periodul preistoric* din decembrie 1872.

Multe dintre operele lui Mihai Eminescu, în versuri sau în proză, conţin referiri adeseori cuprinzătoare la arhitectură. Nuvela *Sărmanul Dionis* este una dintre aceste scrieri, în care Eminescu evocă atmosfera şi construcţiile laşilor din vremea lui Alexandru cel Bun: „De departe se văd turnurile strălucitoare ale bisericelor laşilor, casele frumos văruite, cu streşine vechi, peste care vărsa o viorie lumină răsăritoarea lună (...) O uliţă strâmtă, cu case vechi şi hârbuite a căror caturi de sus erau mai largi decât cele de jos, aşa încât jumătatea catului de sus se răzima pe stâlpi de lemn şi numai jumătate pe cel de jos, cerdacuri înalte, înaintate sub şandramale lungi, apăsate, pline de muşchi negru-verde (...) El se opri înaintea unei case ce se ridica izolată în mijlocul unei ogrăzi pustii. Prin crăpăturile obloanelor închise se zărea lumină. Casa era c-un acoperământ ţuguit, pereţii erau de piatră mică ca ceea cu care se pietruiesc fântânele şi orice tencuială căzuse de pe ele, încât părea o bucată din ruina unei cetăţui. Obloanele erau mult mai largi decât ferestrele cele înguste, şi la un cerdac ţinut în aer de stâlpi de zid în patru

---

[81] *Ibidem.*
[82] Idem, *Iaşii şi locuitorii lui în 1840*, în *op. cit.*, p. 306.
[83] Alexandru Odobescu, *Doamna Chiajna*, II.

Scanned with OKEN Scanner

muchi duceau dintr-o lature nişte scări nalte, care ajungeau la jumătatea întregei înălţimi a casei. Nici un copaci, nici un acaret pe lângă casă; ograda cea mare cu iarba ei uscată se-ntindea gălbuie în lună şi numai o fântână îşi mişca gemând cumpăna ei în vânt" [84]. În *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi*, George Panu istoriseşte felul în care Eminescu şi-a prezentat nuvela Sărmanul Dionis auditoriului societăţii literare ieşene. La un moment dat, atunci când poetul citea paragraful citat mai sus, a fost întrerupt: „Apoi, stăi, că nu-i aşa, întrerupse Lambrior (filologul Alexandru Lambrior, n.n.), dumneata descrii un oraş turcesc, arhitectura din veacul trecut. Sub Alexandru cel Bun, românii nici nu veniseră încă în contact cu turcii. Eminescu dădu din umere şi-şi continuă citirea." [85]. Şi, probabil, avea dreptate să facă aşa. Judecând astăzi problema, putem spune următoarele lucruri: În primul rând, *Sărmanul Dionis* este o fantezie filosofică, fantezie căreia ar fi incorect şi naiv să-i aplicăm etaloanele unei scrieri cu caracter realist, tot astfel după cum ar fi ilar să le reproşăm fraţilor Grimm, de exemplu, că vorbesc, în una dintre poveştile lor de „castelul de aur Stromberg", obiectându-le faptul că nu poate exista un castel de aur suit în vârful unui munte de cleştar, aşa cum îl descriu scriitorii germani. Apoi, trebuie observat faptul că, neştiind cum arăta arhitectura urbană românească din vremea lui Alexandru cel Bun, din lipsă completă de vestigii arheologice ori de surse iconografice, este cu neputinţă să spunem categoric că modelele propuse de Eminescu n-ar fi corecte. Eminescu spune şi că respectiva construcţie avea un „acoperământ ţuguit", lucru care nu apropie deloc imaginea casei respective de cea a construcţiilor de locuit otomane, ci, dimpotrivă, de cea a caselor din Moldova. În sfârşit, este de semnalat faptul că nu numai arhitectura turcească de locuinţe a avut ca tip de construcţie casa având la etaj o galerie deschisă ieşită în consolă, aceasta putându-se găsi atât în spaţiul balcanic de dinaintea apariţiei în această zonă a otomanilor, precum şi în alte locuri din Europa şi din Asia.

În *Opera lui Mihai Eminescu*, George Călinescu examinând, în capitolul *Cadrul fizic* al operei marelui poet „arhitectura colosală", face observaţia că versul „Un oraş cu dome albe strălucind cu alb metal" sună „bizar" despre Atena, fiind mai potrivit cu „arhitectura gigantică a Babilonului sau a egiptiacului Memphis" decât cu cea greacă, în care

---

[84] Mihai Eminescu, *Sărmanul Dionis*, în *Eminescu, Opere, II. Proză. Teatru. Literatură populară*, Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1999, p. 52-53.

[85] George Panu, *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, vol. I, p. 98-99.

Scanned with OKEN Scanner

cupola nu este utilizată. „Poetului (adică lui Eminescu, spune Călinescu, n.n.), oraşul grecesc antic i se înfăţişează cu *dome, adică cu cupole* (s.n.) (...). Este drepr, orientalii au folosit cupola, care a trecut apoi la romani, la arabi şi la romanicii adriatici, spre a căpăta apoi prin Renaştere forma canonică"[86]. Călinescu greşeşte aici de două ori. Mai întâi, fiindcă, de fapt, cupola nu e cunoscută de arhitectura egipteană, de cea a civilizaţiilor succesive din Mesopotamia sau de cea persană, ea apărând odată cu cea etruscă şi romană. De la romani a fost preluată de arhitectura paleocreştină occidentală, fiind transmisă, mai departe, artei carolingiene şi celei romanice şi, de asemenea, tot din arta Imperiului Roman, cupola este preluată, ca element constructiv important, de cea bizantină, cu diversificările sale ulterioare, precum şi de arta armeană şi gruzină. Pe filiera romană, cupola este cunoscută de mai multe civilizaţii orientale contemporane cu cea a Imperiului Roman mediu şi târziu (cea partă, cea sassanidă), transmiţându-se prin intermediul acestora celei arabe. Trebuie făcută şi observaţia că nu se poate vorbi despre o „formă canonică" în cazul cupolei, aceasta cunoscând forme variate în fiecare epocă istorică. Apoi, pentru că Eminescu, bine informat întotdeauna, în versul citat nu se referă la „cupolă", ci la „casă", *domus*. Greşeala este cu atât mai evidentă cu cât Eminescu foloseşte şi în alte cazuri *doma* cu sensul de casă, clădire, construcţie. De exemplu, în poemul *Memento mori*:

„Ale *domei* scări negrite se-nsenin – ca neaua sara –
Intră-n domă. Ard columne sub lumina ei cea clară
...
Doma străluceşte-n noapte ca din marmură zidită,"[87]

Este adevărat că, în alt loc, se vorbeşte de o cupolă, dar aici nu e vorba de nici o construcţie din Atena, ci de o construcţie (*domă*) imaginară, care ia naştere undeva între nori, doma având ea însăşi o cupolă; după cum se vede, chiar Eminescu face distincţia între noţiunile de *domă* şi de *cupolă*, folosind distinct aceşti termeni:

„Dar un nor pe ceruri negru se înalţă şi se încheagă,
Se formează, -ncremeneşte şi devine-o *domă*-ntreagă,
Plin de umbra de columne ce-l înconjură-mprejur;

---

[86] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, vol. XIII, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 376-378.
[87] Mihai Eminescu, *Memento mori*, în *Eminescu, op.cit.*, I, p. 406.

Scanned with OKEN Scanner

Prin columnele-i măreţe trece câte-o rază mată,
A lui *cùpolă* boltită e cu-argint înconjurată,
Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur"[88].

Sau, în alte două versuri din acelaşi poem:

„Iar în cârduri cuvioase stelele se mişcă-ncet,
Intră-n *domele* de neguri argintii, multicoloane;"[89]

Tot evocări ale unor construcţii arhitecturale sunt şi referirile eminesciene la unele locuri dintr-o istorie îndepărtată (Teba, Memphis, Babilon, Atena veche), cu preferinţa marelui poet spre colosal şi măreţie:

„De-a lui maluri sunt unite câmpii verzi şi ţări ferice –
Memphis[90], colo-n depărtare, cu zidirile-i antice,
Mur pe mur, stâncă pe stâncă – o cetate de giganţi –
Sunt gândiri arhitectonici de-o grozavă măreţie,
Au zidit munte pe munte în antica lui trufie,
Le-a-mbrăcat cu-argint ca-n soare să lucească într-un lanţ

Şi să pară răsărită din visările pustiei,
Din nisipuri argintoase în mişcarea vijeliei,
Ca un vis al mării sfinte, reflectat de cerul cald
Ş-aruncat în depărtare... Colo se ridic trufaşe
Şi eterne ca şi moartea piramidele-uriaşe,
Racle ce încap în ele fantazia unui Scald
...
Şi în templele măreţe – colonade-n marmuri albe –
Noaptea zeii se preîmblă în vestmintele lor dalbe
Ş-ale preoţilor cântec sună-n arfe de argint –
Şi la vântul din pustie, la răcoarea nopţii brună,
Piramidele, din creştet, aiurind şi jalnic sună;
Şi sălbatic se plâng regii în giganticul mormânt"[91].

---

[88] *Ibidem*, p. 406.
[89] *Ibidem*, p. 420.
[90] În varianta originală, intitulată *Egipetul*, citită la „Junimea" la 1 septembrie 1872 şi publicată în „Convorbiri literare" la 1 octombrie, în acelaşi an, este scris „Memfis". După ce poezia a fost inclusă în marele poem *Memento mori*, numele apare „Memphis".
[91] Mihai Eminescu, *Memento mori*, în Eminescu, *op. cit.*, I, p. 394-395.

Scanned with OKEN Scanner

sau

„Babilon, cetate mândră cât o țară, o cetate
Cu muri lungi cât patru zile, cu o mare de palate
Şi pe ziduri uriaşe mari grădini suite-n nori;"[92]

George Panu ne asigură, în *Amintiri de la „Junimea" din Iaşi*, că, în cadrul societății ieşene, primau problemele de literatură şi artă (în cadrul acesteia din urmă, arhitectura şi sculptura, deoarece despre pictură, spune el, ideile erau încă „destul de vagi", iar muzica era agreată doar de câțiva inițiați): „În aceste chestiuni, «Junimea» îşi avea ideile sale bine determinate şi nu ar fi ieşit din ele pentru nimic în lume"[93], de unde s-ar trage concluzia că problemele de principiu fuseseră discutate în cadrul Junimii, se căzuse de acord asupra lor şi, lucru important, fuseseră aprobate şi de Maiorescu, chiar dacă voci răzlețe enunțau şi susțineau unele idei personale cel puțin originale. „În sculptură şi arhitectură", zice mai departe Panu, relativ la valoarea acestor arte, „ideea era foarte simplă: sculptura era cea antică, arhitectura de asemenea – Venus de Milo şi Partenonul", trăgând concluzia că „«Junimea» nu admitea ca valoare estetică, decât liniile pure, decât simetria templelor ateniene, înlăturând cu dispreț orice altă formă arhitecturală"[94], aşa cum erau cele ale arhitecturii gotice, dar cu unele aprecieri pentru Renaştere, care „nu a fost decât reluarea firului artei antice"[95]. Nedumereşte această poziție, total neconcordantă cu opinia generală din Europa acelor vremuri, mai cu seamă cu cea din Franța, Anglia, Germania, Austria şi Italia, care reconsiderase arta gotică încă din primele decenii ale secolului al XIX-lea, dându-i locul cuvenit în cadrul istoriei artelor, poziție acceptată chiar de academismul neoclasic cel mai sever. Unul dintre corifeii Neoclasicismului european, arhitectul german Karl Friedrich Schinkel, nu numai că a apreciat, dar chiar a şi practicat arhitectura neogotică. De altfel, Schinkel, care a fost şi un pictor bun, a folosit tematica arhitecturii gotice şi în picturile sale. De asemenea, e de neînțeles minimalizarea Renaşterii, redusă doar la statutul de mişcare artistică în care s-ar relua, oarecum mecanic şi servil, formele Antichității clasice. „ ...încetul cu încetul", relatează însă Panu, „«Junimea» revenea la idei mai juste, părăsind intransigența doctrinelor clasice", recunoscând ca artă medievală

[92] *Ibidem*, p. 393.
[93] George Panu, *op. cit.*, vol. II, p. 205.
[94] *Ibidem.*
[95] *Ibidem*, p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

arhitectura, mai ales după descoperirea lucrării lui Leduc asupra arhitecturii din Evul Mediu[96]; şi probabil că poziția acesteia s-a nuanțat şi în legătură cu alte discipline, deoarece tot Panu ne arată că: „ ... se înțelege că (...) muzica era admisă ca o artă; era admis că clasicii germani au atins culmea acelei arte. După cum, pentru dl Maiorescu, sculptura antică greacă a atins înălțimele artei statuare, tot aşa Beethoven, Mozart, Schumann, Mendelssohn, Bach etc. au atins acele ale muzicii"[97].

Interesant este faptul că, în *Amintiri din „Junimea"*, Iacob Negruzzi aminteşte doar tangențial de discutarea unor probleme de artă în cadrul şedințelor pe care, de altfel, atunci când lipsea Maiorescu, le şi prezida, fiind, oricum, persoana numărul doi, după Maiorescu, în societate: „Orice subiect de conversație la altceva decât literatură, *arte* (s.n.), ştiință era cu totul oprit, numindu-se străin «Junimii»", dar, menționează el, „Cât despre chestiuni de estetică, religiune etc., curând-curând ne-am obişnuit să mergem pe aceeaşi cale..."[98], ceea ce confirmă afirmațiile lui Panu.

Se ştie despre Junimea că personajele care o frecventau aveau pregătiri destul de diferite, dar că, în cadrul şedințelor, aşa cum mărturisea însuşi Maiorescu, ca urmare a discuțiilor, se stabilea un mod comun de înțelegere şi pe acest tărâm al artelor. Personalitate puternică, având un bogat şi variat bagaj de cunoştințe, bine informat în multe domenii, inclusiv în probleme de artă, una dintre marile sale pasiuni, Maiorescu îşi va fi impus, probabil, uşor concepția şi în estetica artelor, după cum spun atât Panu, cât şi Negruzzi, reuşind frecvent acest lucru chiar şi în domeniul mai delicat şi mai greu accesibil al muzicii.

Merită a fi relevate şi problemele pe care membrii Junimii le dezbăteau în legătură cu arta simultană, care se relevă dintr-o dată, în felul gândit de Lessing: „... mi-aduc aminte că la «Junimea» *pastelul* nu era în onoare, era considerat ca o incursiune a picturei asupra poeziei. (...) Descrierea naturei într-o serie continuă de versuri, care să arate bucăți lângă bucăți a unui tablou al naturei, este o lucrare mediocră, pentru că descrierea în cuvinte (...) nu-ți reprezintă natura aşa cum ea există, prin urmare este cu neputință ca să îmbrățişez cu o singură privire tabloul pe care-l descrii. Aşa în pastelul *Rodica la fântână*, a lui

---

[96] *Ibidem*, p. 240 şi 238. E vorba de marele arhitect, istoric de arhitectură şi restaurator de monumente medievale francez Viollet-le-Duc.

[97] *Ibidem*, p. 213-214.

[98] Iacob Negruzzi, *Amintiri din „Junimea"*, în *Scrieri*, II, colecția *Restitutio*, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 163 şi 171.

Scanned with OKEN Scanner

Alecsandri (...). Un tablou de ansamblu nu poți prin urmare avea, din contră, acest gen se pretează admirabil pentru pictură. Un pictor într-un cadru anumit de pânză, uzând de perspectivă, de lumină, de colorit etc. îți pune într-un mod *saillant* un subiect de pastel, pe care-l poți îmbrățișa cu o singură privire şi în care totul se leagă unele cu altele ca în natură. Pe pânză vezi în acelaşi timp şi pădurea şi păsările, şi fântâna, şi pe Rodica, şi pe flăcău.

Evident că observația estetică este justă; ea era luată de «Junimea» din dramaturgia lui Lessing.

Cu toate aceste, când venea Alecsandri cu pastelurile sale, era o adevărată sărbătoare, toată lumea i le ridica în nouri cu laudele şi nici chiar dl Pogor care era copilul teribil al «Junimei» nu îndrăznea să facă critica genului. Lessing cu dramaturgia lui, «Junimea» cu teoriile ei, erau lăsate la o parte pentru a lăuda pe poetul pastelist.

Ba din contră, laşitatea se ducea mai departe, se inventa şi se susținea cu timiditate o nouă teorie, aceea a legăturei între diferitele arte şi aceea a continuității domeniului picturei cu domeniul literaturei. Am auzit susținându-se de ocazie că diviziunile în artă, ca acea a sculpturei, picturei, arhitecturei şi a literaturei sunt opera creierului nostru, sunt diviziuni artificiale stabilite de critici pentru o mai bună metodă. Ele sunt cum ar fi pentru învățați diviziunile de fizică, chimie, botanică, zoologie etc., care n-au nici o ființă în realitate, de vreme ce fenomenele fizice, chimice, în natură nu se prezintă separat, ci amestecate şi legate între ele"[99].

În problemele ce ne interesează în mod special, Maiorescu, care a fost preocupat încă din tinerețe de aceastea, recomanda prudență, respingând problema unității artelor, posibilă doar pe planul concepției estetice şi din punctul de vedere al unor predispoziții şi dispoziții sufleteşti, ele trebuind, oricum, a fi şi cultivate[100].

Publicistica lui I.L. Caragiale cuprinde numeroase referiri la arhitectură, arte plastice, muzică, teatru, la instituțiile şi evenimentele culturale ale epocii. Referindu-se la legătura strânsă dintre artele vizuale şi literatură, lucrarea *Literatura şi artele române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, concepută, pe cât se pare, să fie o conferință la Ateneul Român, arată că pictura, sculptura şi arhitectura sunt „aşa de strâns legate (...) încât pare că nu ni le putem închipui decât pe toate trei odată, precum nu ne putem închipui pe cele trei Grații, pe Aglae, Talia şi

---

[99] George Panu, *op. cit.*, vol. II, p. 106-108.

[100] Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1980, p. 306-307.

Scanned with OKEN Scanner

Eufrosina, rupându-şi hora lor clasică, al cărei ritm legănat l-a fixat atât de bine nemuritorul Tiziano în celebra-i capodoperă din galeria Borghese..."[101]. De asemenea, de multe ori, scriitorul evidenția asemănările dintre construcția unei lucrări dramatice şi cea a unei lucrări de arhitectură, ambele dovedind o muncă de concepție structurală identică.

Referirile la arhitectură, la locuri şi monumente celebre aflate dincolo de hotarele țării încep să-şi facă loc şi în literatura noastră, începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea. Astfel, în romanul *Îndreptări*, Duiliu Zamfirescu aminteşte de locuri din Roma vizitate de Comăneşteanu şi de soția sa, aflați în marele oraş în călătorie de nuntă.

*

Dezvoltarea arheologiei în secolul al XIX-lea are ca rezultat şi apariția unor romane cu subiecte plasate în Antichitate, în care autorii, în mod inerent, se opresc să comenteze şi aspectul clădirilor epocii. Dintre aceste romane, amintesc aici *Salammbô* de Gustave Flaubert, *Ben Hur* de Lewis Wallace, *Quo Vadis* de Henryk Sienkiewicz (unde scriitorul descrie o casă romană cu atrium[102], dar şi Colosseul[103]) şi *The Last Days of Pompeii* de Edward Bulwer-Lytton, unde se face o deosebit de amănunțită descriere generală a oraşului[104], şi a unei locuințe tipice[105], precum şi a termelor[106] sau a templului Fortunei[107]. Iată astfel cum este descrisă o casă de tip *domus* din Pompei: „Se intră, deci, de obicei, printr-un mic *vestibulum*, într-un hol împodobit uneori cu coloane (dar mai adesea nu). Pe trei laturi ale acestui hol erau uşi care dădeau în cele mai multe camere de dormit (printre care şi a portarului), cele mai bune fiind de obicei destinate oaspeților. La capătul holului, în stânga şi în dreapta, atunci când locuința era mare, se aflau două alcovuri, rezervate, de cele mai multe ori, stăpânilor casei. În centrul pardoselii de mozaic era întotdeauna un bazin pătrat, puțin adânc, pentru apa de ploaie (numele lui clasic fiind *impluvium*), lăsată să pătrundă printr-o deschizătură în acoperiş, care putea fi astupată, după dorință, cu o tendă. Lângă acest

---

[101] I.L. Caragiale, *Literatura şi artele române în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, în *Opere*, vol. IV, *Publicistica*, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
[102] Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis*, I, 2.
[103] *Ibidem*, III, 15.
[104] Edward Bulwer-Lytton, *The Last Days of Pompeii*, I, 2.
[105] *Ibidem*, I, 3.
[106] *Ibidem*, I, 7.
[107] *Ibidem*, I, 7.

Scanned with OKEN Scanner

impluvium, considerat sacru de către antici, erau aşezate uneori (mai rar la Pompei decât la Roma) statuile zeilor casei (...). În acest hol (sau *atrium*, ca să folosim cuvântul clasic), erau primiți de obicei clienții şi vizitatorii de rang inferior. În casele respectabile exista întotdeauna un *atriensis*, sclav menit să facă de gardă în hol, superior în rang celorlalți sclavi. Bazinul din mijloc trebuie să fi fost destul de periculos, dar centrul holului, unde se afla acest *impluvium*, era ca petecul de gazon al unui colegiu englezesc; nu era îngăduit să calci pe el. Cei care umblau în sus şi-n jos aveau loc suficient pentru a-l ocoli. Drept în fața intrării, la celălalt capăt al holului, se afla o încăpere, *tablinium*, decorată cu mozaicuri bogate pe jos şi cu pereții acoperiți de picturi fastuoase. Aici erau păstrate de obicei documentele familiei sau cele publice, dacă proprietarul deținea vreo funcție oficială. Pe o latură a acestui salon (dacă-l putem numi astfel) se afla o sufragerie sau *triclinium*. Pe latura opusă, într-o încăpere pe care am putea-o numi şi «cabinet de nestemate», se păstrau obiectele considerate rare şi prețioase. Nu lipsea niciodată un mic culoar lateral, prin care sclavii puteau ajunge în cealaltă parte a casei, fără să traverseze încăperile menționate până acum. Toate aceste camere dădeau într-o galerie cu coloane, pătrată sau dreptunghiulară, denumită *peristil*. Când casa era mai modestă, se termina aici şi, în acest caz, centrul galeriei servea drept grădină, fiind împodobit cu vase de flori aşezate pe piedestale. În dreapta şi în stânga, sub colonadă, erau uşi prin care se intra în camerele de dormit (Romanii aveau camere pentru dormit noaptea şi camere pentru siesta din timpul zilei, *cubicula diurna*), într-o a doua sufragerie (cei antici rezervau, de obicei, cel puțin două camere acestui scop: una pentru vară şi alta pentru iarnă sau, poate, una pentru zilele obişnuite şi alta pentru ocazii festive) şi, dacă stăpânul avea preocupări culturale, într-o cămăruță onorată cu denumirea de bibliotecă (...). La capătul peristilului se afla, de obicei, bucătăria. Când casa era mai mare, nu se termina cu peristilul care, în acest caz, nu avea în centru o grădină, dar putea fi împodobit cu o fântână sau un bazin cu peşti. La capătul lui, exact în partea opusă sufrageriei, se afla de obicei un alt *tablinium*, având de ambele părți dormitoare şi, uneori, un salon destinat picturii sau *pinacotheca*. Aceste camere comunicau, la rândul lor, cu un spațiu pătrat sau dreptunghiular, mărginit de obicei pe trei laturi de o colonadă – ca şi peristilul, cu care semăna mult, doar că era mai lung. Aceasta era adevărata grădină, *viridarium*, decorată cu o fântână sau cu statui şi numeroase flori. În fund, era casa grădinarului şi, uneori, dacă numărul membrilor de familie o cerea, erau camere suplimentare, de

Scanned with OKEN Scanner

ambele părți ale colonadei. La Pompei, etajele doi şi trei aveau rareori importanță, fiind construite numai deasupra unei porțiuni mici a casei şi conținând camerele sclavilor, spre deosebire de edificiile mai măreţe din Roma, unde sufrageria principală, *coenaculum*, se afla la etajul al doilea"[108].

*

Multe din tendințele descriptive ale literaturii veacului al XIX-lea se continuă şi în literatura secolului următor. Am amintit, ceva mai înainte, de scrierile lui D.H. Lawrence, de cele ale lui Musil şi ale lui Kafka, scrieri care țin încă în mare măsură, în ceea ce priveşte unele modalități de realizare a elementului descriptiv-arhitectural, de literatura secolului al XIX-lea, aceste modalități intrând oarecum în contrast cu tipologiile noi ale organizării structurii narative.

Lui Marcel Proust i se datorează un studiu-eseu intitulat *En mémoire des églises assassinées*, având trei părți: I. *Les églises sauvées; les clochers de Caen; la cathédrale de Lisieux*, II. *Journées de pèlerinage: Ruskin à Notre-Dame d'Amiens, à Rouen etc.*, III. *John Ruskin. La mort des cathédrales*. Aici sunt evocate numeroase edificii medievale, romanice sau gotice, dintre care bisericile Saint-Étienne şi Saint-Pierre din Caen (turnurile-clopotniță ale acestora îl impresionează, pe bună dreptate, în mod cu totul deosebit), Catedrala din Lisieux sau cea din Amiens, scrierile sale constituindu-se într-o literatură aparte, pe jumătate studiu ştiințific[109], cu trimiteri bogate şi judicioase la marii exegeți şi istorici ai fenomenului arhitectural medieval, precum John Ruskin sau Émile Mâle, pe jumătate eseu artistic. Atunci când apar în romanele lui Proust, evocările arhitecturii sunt în totalitate nedescriptive; marele romancier caută să redea doar efectul produs de acestea asupra privitorului, prin asociații de idei surprinzătoare şi deosebit de interesante tocmai prin subiectivitatea lor: „Veneția; o primăvară decantată, redusă la esența ei, şi tălmăcind prelungirea, încălzirea, revărsarea treptată a zilelor ei prin fermentația progresivă, de data aceasta nu a unui pământ impur, ci a unei ape virgine şi albastre, primăvăratecă fără să poarte corole, care ar

---

[108] Edward Bulwer-Lytton, *Ultimele zile ale oraşului Pompei*, Editura Tempus, Bucureşti, 1995, p. 21-23.

[109] Un fragment din cea de-a doua parte a acestei lucrări, *Journées de pèlerinage*, a constituit studiul introductiv pentru traducerea *Bibliei de la Amiens*, publicată în „Mercure de France". V. şi Marcel Proust, *Pastiches et Mélanges*, Gallimard, Paris, 1970, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

putea răspunde lunii mai numai prin răsfrângerile frământate de ea, potrivindu-se întocmai în goliciunea strălucitoare şi fixă a safirului ei întunecat. De aceea, anii moderni cât şi anotimpurile lor nu prilejuiesc schimbări cetății gotice, după cum anotimpurile nu-i modifică brațele de mare care nu pot înflori, (...) voiam să mă aflu față în față cu imaginațiile mele venețiene, să văd cum marea divizată strângea în meandrele ei, ca şerpuirile fluviului-ocean, o civilizație urbană şi rafinată, dar care, izolată de centura lor azurată, se dezvoltase aparte, avusese şcolile ei de pictură şi de arhitectură – grădină fabuloasă de fructe şi de păsări de piatră colorată, înflorită în mijlocul mării care venea să o răcorească, izbea cu fluxul ei trunchiul coloanelor şi se sprijinea, prin pete, pe relieful puternic al capitelurilor, ca o privire de azur întunecat, care veghează din umbră, şi mişcă neîncetat lumina"[110]. Paul Valéry a căutat idealul său artistic în arhitectura clasică greacă, aşa cum se vede în special în dialogul *Eupalinos ou l'architecte*, iar unele pasaje din *Narcisse* sunt inspirate de grădinile La Fontaine din Nîmes. Zone cunoscute ori mai puțin cunoscute din Paris sunt amintite în romane precum *Les Thibaut* de Roger Martin du Gard sau *Los Cuatros jinetes del Apocalipsis* de Vicente Blasco Ibañez. Pagini descriptive în ceea ce priveşte arhitectura sunt întâlnite şi în romanele lui Thomas Mann, în *Buddenbrooks* descrierea unei vile[111], în *Der Zauberberg* descrierea sanatoriului[112], iar în *Doktor Faustus* o panoramă asupra oraşului Kaisersachsern[113] şi relatarea aspectului casei lui Adrian Leverkühn[114]. În *Der Tod in Venedig,* de asemenea de Thomas Mann, găsim inspirate descrieri ale Veneziei, însoțite de scurte dar sugestive descrieri ale unor monumente vestite (Catedrala San Marco). Acțiunea nuvelei parcă nici nu s-ar putea desfăşura altundeva! Nu atât descrierea operelor de artă, ci, mai cu seamă, toată atmosfera de oraş mort, în care autorul le-a plasat şi descris, contribuie la această impresie.

Evocarea arhitecturii nu este, aşa cum am arătat şi mai sus, un atribut exclusiv al literaturii epice. Formule noi, mai puțin descriptive şi care pun accentul mai cu seamă pe subiectivitate, pot fi întâlnite în lirica modernă, încă începând cu Simbolismul. Aşa se întâmplă, bunăoară la Paul Verlaine, în poezia *Nuit du Walpurgis classique* din culegerea *Poèmes saturniens*:

---

[110] Marcel Proust, *Captiva*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, vol. 2, p. 360-361.
[111] Thomas Mann, *Buddenbrooks*, IV, 1.
[112] Idem, *Der Zauberberg*, I.
[113] Idem, *Doktor Faustus*, VI.
[114] *Ibidem*, VII.

Scanned with OKEN Scanner

„C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre,
Un rhytmique Sabbat, rhytmique extrêmement
Rhytmique – Imaginez un jardin de Lenôtre,
Correct, ridicule et charmant.

Des ronds-points; au milieu des jets d'eau; des allées
Toutes droites; sylvains de marbre; dieux marins
De bronze; çà et là, des Vénus étalées;
Des quinconces et des boulingrins;

Des Châtaigniers; des plants de fleurs, fermant la dune;
Ici des rosiers nains qu'un goût docte effila;
Plus loin, des iffs taillés en triangles. La lune
D'un soir d'été sur tout cela"[115].

sau la Albert Samain, în *Le Chariot d'or*:

„Les palais et les tours sur le ciel étoilé
Découpent des profils de rêve. Notre-Dame
Se reflète, géante, au miroir de mon âme
Et la Sainte-Chapelle a l'air de s'envoler!..."

Uneori, în cadrul acestui curent, viziunea asupra oraşelor moderne devine, în mod deliberat, aproape incoerentă, descompunerea formală anticipând-o pe cea din pictura cubistă. Acest lucru se vede în piesele *Ville* şi *Villes* din ciclul *Illuminations* de Arthur Rimbaud. Fără îndoială, dacă literatura a jucat uneori un rol prospectiv, imaginând locuri, aşezări, construcţii ori moduri de viaţă ale viitorului, dezvoltarea accelerată a societăţii în secolele XIX şi XX a provocat o anumită incomprehensiune ori chiar respingere a acesteia, de către mulţi artişti. În cazul unora, aceste atitudini se datorează, probabil, unei poziţii generale relativ paseiste, în cazul altora, faptului că realitatea nu a corespuns gândirii lor anticipative şi aspiraţiilor lor.

În cartea sa *Viteză şi viziune a lumii*, Claude Pichois se ocupă de modul în care, în aceeaşi perioadă (secolul al XIX-lea şi, ulterior, al XX-lea), creşterea vitezei de deplasare, obţinută prin apariţia, generalizarea şi perfecţionarea mijloacelor mecanice de transport, conduce la un mod nou

[115] Despre arhitectura peisageră şi arta grădinilor, v. şi opera din 1782 a lui Jacques Delille, *Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages*.

Scanned with OKEN Scanner

de reflectare a realității în literatură: „În sfârşit, în aceşti zori ai lui 1839, lumea iese din liniştitoarea sa stabilitate. Ea se umple de animism şi de dinamism. Totul devine aici posibil, şi aici se deschide una din căile ce duc la Suprarealism, luând cuvântul în înţelesul său cel mai larg, care desemnează, bunăoară, mişcarea literară cea mai însemnată a veacului nostru"[116].

Dar, pe măsură ce timpul s-a scurs, lumea în rapidă schimbare a devenit ceva acceptat de aproape întreaga comunitate artistică, mai mult sau mai puțin tacit. Iată, în cele ce urmează, un exemplu de operă lirică modernă franceză, în care peisajul parizian este înfățişat într-un mod nu atât descriptiv cât, mai cu seamă, subiectiv. Guillaume Apollinaire, în poezia *Zone* din volumul *Alcools*, apărut în 1914 şi cuprinzând poezii scrise de autor de la vârsta de 18 ani (adică din 1898) până în 1913, evocă Parisul astfel:

„À la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère, ô Tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine.
Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes
.....
J'aime la grâce de cette rue industrielle
Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l'avenue des Ternes"

O mențiune specială despre romanul *Il Nome della Rosa* de Umberto Eco, în care scriitorul imaginează un vast spațiu arhitectural (o mănăstire medievală, pe cât se pare de stil gotic, romanului fiindu-i anexat chiar şi un plan detaliat al acesteia, plan inspirat de cel al construcțiilor gotice italiene de această factură, precum mănăstirile cisterciene de la Fossanova, Casamari sau Chiaravalle Milanese), gândit în felul unei recompuneri a trecutului istoric printr-o formă arhitecturală cât mai precis reprezentată. Imaginea cea mai pregnantă care rămâne în mintea cititorului la sfârşitul romanului este cea a mănăstirii închipuite de Eco, imagine care eclipsează, în mare măsură, chiar şi acțiunea şi personajele. Construcția a devenit, astfel, ea însăşi personaj. Într-o manieră opusă, în *Il Pendolo di Foucault*, Eco evocă un monument real, Turnul Eiffel, cu dorința evidentă de a recrea imagini noi ale acestuia, procedeu asemănător cu acela din tablourile cubiste cu aceeaşi temă ale lui Robert Delaunay.

---

[116] Claude Pichois, *Viteză şi viziune a lumii*, traducere, prefață şi un capitol privind literatura română de Dim. Păcurariu, Editura Univers, Bucureşti, 1982, p. 21.

Scanned with OKEN Scanner

În literatura română din secolul al XX-lea, sunt importante, în cadrul studiului de față, mențiunile precise cu privire la arhitectură din opera lui Mihail Sadoveanu. În *Creanga de aur* ni se înfățișează Constantinopolul de la sfârșitul secolului al VIII-lea, adică din vremea domniei lui Constantin al VI-lea Isaurianul. În *Zodia Cancerului*, descrierea este cea a locurilor din Moldova din anul 1679. În *Frații Jderi* este descris marele cutremur din 29 august 1471 şi efectele pe care le-a produs asupra Cetății Sucevei, în special dărâmarea Turnului Nebuisei, episod relatat şi în *Viața lui Ştefan cel Mare*. În poeziile lui Alexandru Macedonski, referiri la arhitectură se fac în lucrări ca *Templul bogăției, Castele-n Spania, Ospățul lui Pentaur, Noaptea de decemvrie, Rondelul pagodei, Legenda castelului din Tirol*. Foarte interesant sub aspectul descrierilor de arhitectură este romanul *Bietul Ioanide* de George Călinescu, al cărui erou, Ioanide, este chiar arhitect, „participase în anul 1933 la C.I.A.M. (Congresele internaționale de arhitectură modernă), care îşi formulase concluziile în Charta de la Atena, şi cunoştea personal pe Le Corbusier. (...) admitea principiul «cetății radioase» şi al «oraşului linear» (...). Geometrismul fantezist în alb al lui Le Corbusier nu i se părea grec, ci o obsesie a misteriosului solar african"[117]. Este descrisă în roman strada Tritonilor şi cartierul acesteia, cu case de arhitectură variată, „imitații ale manierei Mincu, stil Sécession (uşă în potcoavă, balustrade învelite în nişte enorme frunze de stuc, ca şi făcute dintr-o ceară care, topindu-se, a rupt contururile), cubism platificând acoperişurile şi provocând astfel eroziunea suprafețelor pe timp de ploaie"[118]. Autorul imaginează şi descrie proiectul lui Ioanide pentru Calea Victoriei, cu clădiri uniforme, cu nouă etaje, cu portice şi piețe circulare, pătrate sau octogonale, cu propilee imitate după cele de la Atena şi cu două foruri, unul, circular, al lui Traian şi celălalt, dreptunghiular, al lui Decebal, cu o reconstrucție a monumentului de la Adamclisi la un capăt şi cu un arc de triumf imitat după cel al lui Constantin de la Roma, dar decorat cu scene dacice, la celălalt capăt[119]. Se prezintă apoi un articol scris despre Ioanide într-o „revistă străină de artă şi arhitectură (...) de avangardă ponderată" în care se fac diferite aprecieri asupra urbanismului românesc şi asupra posibilităților sale de dezvoltare[120]. Romanul *Enigma Otiliei* începe cu o

---

[117] George Călinescu, *Bietul Ioanide*, în *Opere*, vol. V, Editura pentru Literatură, București, 1963, p. 123.

[118] *Ibidem*, p. 67.

[119] *Ibidem*, p. 123-124.

[120] *Ibidem*, p. 126-128. George Călinescu a scris numeroase articole şi eseuri despre artele plastice, muzică, balet, teatru, cinema şi, nu în ultimul rând, despre arhitectură, care-l

Scanned with OKEN Scanner

descriere a casei de pe strada Antim, iar Călinescu insistă asupra caracteristicilor constructive şi de decoraţie ale acesteia.

Cele mai pitoreşti pagini din literatura română dedicate Bucureştilor din vremea fanarioţilor le aflăm în romanul *Principele* de Eugen Barbu, iar *Săptămâna nebunilor*, de acelaşi autor, evocă Venezia, cu acelaşi talent, de astă dată în cu totul alt spaţiu, atmosfera „putredă la propriu şi la figurat" a Veneziei, cu mulţimea cupolelor ei „ca nişte meduze plutitoare", cu turnurile de plumb „scurgându-se în ceţuri", atmosferă redată, cu mijloace literare mai modeste însă, cu un veac şi jumătate mai înainte, de faimosul călător Dinicu Golescu, în a sa însemnare de călătorie („Casele pe afară nu sunt frumos împodobite după obiceiul arhitectonicesc de acuma, ci în felurimi de făpturi din vechime, care frumuseţea şi-au pierdut-o, dar urmele se cunosc"[121]) şi, apoi, după încă o jumătate de secol, în sonetul *Veneţia* de Mihai Eminescu (de fapt, excepţionala traducere a poeziei *Venedig* de Gaetano Cerri).

Raportul nou dintre om şi spaţiul construit constituie tema unui eseu de Marin Preda din volumul *Imposibila întoarcere – Câţi oameni cunoaştem?*: „trebuie să te saturi de oraş ca să începi să reflectezi la modul de viaţă în comunităţi mici, în care individualismul e moderat de privirea vecinului sau de ochii uliţei, care te vede când pleci de-acasă şi când te întorci"[122]. Lui Marin Preda, evocarea unor construcţii îi dă ocazia să mediteze şi asupra implicaţiilor pe care arhitectura contemporană le are asupra socialului, vorbeşte de „individualismul feroce care se hrăneşte nestingherit din inimile unora dintre noi, în singurătatea blocurilor confortabile sau nu, în care ne refugiem zilnic, şi din care zadarnic năvălim tot zilnic, deambulând pe străzi şi bulevarde"[123].

*

În general, literatura de călătorii, în special cea de dinainte de epoca perfecţionării şi generalizării tehnicii fotografice, este bogată în

---

interesa în mod deosebit. Amintesc câteva dintre ele aici: *Arhitectură* („Adevărul literar şi artistic", nr. 786/1935), *G.M. Cantacuzino, pătrar de veghe* („Adevărul literar şi artistic", nr. 908/1938), *Sentimentul cetăţii* („Jurnalul literar", nr. 6/1939), *Economia gratuitului* („Ecoul" nr. 244/1944), *Capitala* („Naţiunea", nr. 114/1946), *Nasc şi la noi monumente* („Contemporanul", nr. 42/1956), *Bucureşti* („Contemporanul", nr. 27/1957), *Oraşe* („Contemporanul", nr. 28-29/1957) etc.

[121] Dinicu Golescu, *Însemnare a călătoriei mele, Constantin Radovici din Goleşti, făcută în anul 1824, 1825, 1826*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, p. 112.

[122] Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1971, p. 44.

[123] *Ibidem*, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

descrieri de monumente, exemplele cele mai cunoscute şi mai semnificative fiind *Journal de voyage en Italie par la Suisse et l'Allemagne* de Michel de Montaigne, *Călătoria de la Petersburg la Moscova* de Radişcev, *Italienische Reise* de Goethe, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand, *Promenades dans Rome* şi *Mémoires d'un touriste* de Stendhal, *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, dar şi *A Sentimental Journey through France and Italy* de Laurence Sterne, precum şi capodopera scriitorului, romanul *Tristram Shandy*. În acesta din urmă sunt prezentate etapele unei călătorii în Franța, cu scurte descrieri ale locurilor: Calais[124], Montreuil-sur-Mer[125], Chantilly[126], Paris[127], Fontainebleau[128], Sens[129], Auxerre[130], Lyon[131], Avignon[132], Montpellier, Pézenas, Béziers, Narbonne, Castelnaudary, Carcassonne[133]. În capitolul al IV-lea din romanul său *The Way of All Flesh,* Samuel Butler prezintă un jurnal al călătoriei domnului Pontifex în Elveția şi Italia, descriindu-se galeriile Uffizi din Firenze.

Din punctul de vedere al studiului de față, foarte interesante sunt, pentru literatura română, *Jurnalul de călătorie în China* al lui Nicolae Milescu, *Însemnarea călătoriei mele* a lui Dinicu Golescu, precum şi *Excursiuni în Germania meridională* de Nicolae Filimon. Primul consemnează, cu nenumărate amănunte topografice, drumul spătarului spre China prin Siberia, după care autorul descrie viața şi locurile din Pekin. Cea de-a doua scriere este încă mult mai descriptivă, Dinicu Golescu insistând asupra aspectului şi dimensiunilor caselor, străzilor şi piețelor, asupra felului diferitelor instituții, asupra numărului şi obiceiurilor locuitorilor din numeroasele aşezări parcurse în timpul călătoriilor din 1824, 1825 şi 1826, cu aprecieri practice şi, adeseori, pitoreşti, asupra celor văzute; sunt, astfel, descrise oraşele Braşov, Făgăraş, Sibiu, Alba Iulia, Cluj, Oradea, Pesta, Buda, Bratislava, Viena (aici sunt înfățişate separat locuri şi monumente precum Volksgarten, Prater, Belvedere, Schönbrunn, Kahlenberg), Baden, Graz, Trieste, Venezia (cu o descriere amănunțită a pieței San Marco), Padova, Vicenza, Verona (cu amfiteatrul

---

[124] Laurence Sterne, *Life and Opinions of Tristram Shandy*, VII, 5.
[125] *Ibidem*, VII, 9.
[126] *Ibidem*, VII, 16.
[127] *Ibidem*, VII, 18.
[128] *Ibidem*, VII, 27.
[129] *Ibidem.*
[130] *Ibidem*, VII, 28.
[131] *Ibidem*, VII, 30.
[132] *Ibidem*, VII, 41.
[133] *Ibidem*, VII, 42.

Scanned with OKEN Scanner

roman), Brescia, Milano (cu catedrala), Pavia, Cremona, Mantova, Linz, München (cu enumerarea unor tablouri de la pinacotecă şi o descriere a palatului şi parcului Nymphenburg), Berna, Geneva. Spirit practic, luminat, sensibil la noutate, lipsit însă de cultura artistică foarte utilă într-un asemenea voiaj, marele logofăt Golescu, plecat în 1824 în călătoriile sale prin Occident, scrie *Însemnările*, care, deşi foarte amănunțite, cu evocări interesante şi cu calități literare reale, cuprind însă puține şi sărace considerații asupra artelor în general şi a arhitecturii în special, accentul fiind pus, aşa cum am spus, pe partea practică a lucrurilor, aspect care-l interesa în mod special. Astfel, casele din Viena „sunt foarte înalte, cât şapte şi opt rânduri"[134] (etaje, n.n.), Stephansdom „este lucrată cu mare meşteşug arhitectonicesc"[135], considerațiile asupra catedralei vieneze oprindu-se aici, întrucât Golescu consideră că edificiul nu mai trebuie descris după ce, zice el, a văzut „biserica de la Milan", pe care o prezintă tot sumar, ca având „pe toată fața zidării de pe afară 700 de statue de marmură, (...) felurimi de flori", tot de marmură şi, „în scurt, toată clădirea e de marmură"[136].

Cea de-a treia lucrare, subintitulată *Memorii artistice, istorice şi critice* ale călătoriei lui Nicolae Filimon din 1858, descrie locuri din Pesta şi Buda, Viena (Stephansdom, Hofburg, palatul Belvedere, care găzduia atunci galeria de pictură, aceasta fiind descrisă de Filimon pe şcoli, cu descrierea principalelor opere expuse), împrejurimile Vienei (Prater, Heiligenstadt, Klosterneuburg, Döbling, Hietzing, Baden, palatul Schönbrunn), Praga (Catedrala Sf. Vit, biserica Loreta, biserica Týn, palatul Hradčany, palatul Wallenstein, podul Carol), Dresda (cu enumerarea, pe săli, a principalelor opere expuse la galeria de pictură), München (Frauenkirche, biserica St Michael, Alte Residenz, Gliptoteca şi Pinacoteca, de asemenea cu enumerarea, pe săli, a lucrărilor de sculptură, respectiv de pictură expuse). Relatările sale de călătorie sunt mult mai detaliate decât cele ale lui Golescu, scrise cu mai multă sensibilitate, dar, totuşi, destul de sumare ca descrieri artistice. De altfel, însuşi marele şi genialul Goethe, în *Italienische Reise* (1786), descrie, lapidar, Capela Sixtină astfel: „Ne-am îndreptat, pe urmă, spre Capela Sixtină, pe care am găsit-o luminoasă şi veselă, cu picturile în plină strălucire, *Judecata de Apoi*, cu variatele picturi de pe boltă, toate de mâna lui Michelangelo, şi am împărțit admirația noastră"[137].

---

[134] Dinicu Golescu, *op. cit.*, p. 46.
[135] *Ibidem.*
[136] *Ibidem*, p. 124.
[137] Johann Wolfgang Goethe, *Călătorie în Italia*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1969, p. 142.

Scanned with OKEN Scanner

Un fals jurnal de călătorie în jurul lumii la bordul unei închipuite aeronave mai grele decât aerul este, de fapt, romanul *Robur le Conquérant* de Jules Verne, prilej pentru scriitor de a ne prezenta vederi panoramice asupra mai multor oraşe: Québec, Montréal, Ottawa, Chicago, Salt Lake City, Sacramento, Edo, Pekin, Shrinagar, Astrahan, Moscova, Paris, Roma, Napoli, Alger.

În *Olanda – note de călătorie,* Mihail Sadoveanu descrie peisajul neerlandez, pasajele cele mai cuprinzătoare fiind cele în care este înfăţişat oraşul Amsterdam, dar interesante sunt şi cele despre Haga sau cele în care ni se prezintă peisajul rural al Olandei. Tot din jurnalele de călătorie putem desprinde şi una dintre cele mai frumoase descrieri literare ale Veneziei, datorată estetului de mare rafinament care a fost Tudor Vianu, imagini insolite, care surprind imediat prin frumuseţe, dar şi prin obiectivitatea lor: „Veneţia este un exemplu unic în lume de felul în care viaţa poate fi ridicată în planul artei şi transformată în iluzie" sau „Dacă arhitectura a putut deveni vreodată o artă pentru artă, lucrul nu s-a putut întâmpla decât la Veneţia" ori „Constructorii bazilicei Sfântul Marcu au vrut un trup aievea închipuirilor feerice ale basmelor". Sinteza unică dintre cadrul natural şi cel construit este văzută astfel de Tudor Vianu: „Arhitectura veneţiană a fost gândită în vederea asociaţiei dintre piatră şi apă"[138] şi, aş adăuga în completarea omului de litere, arhitectura şi literatura, una prin existenţa sa, cealaltă prin comentariul atât de inspirat, au ajuns a se completa una pe alta. Este şi aceasta o formă de complementaritate între arte. Comentând stilurile şi marile perioade ale culturii europene, Vianu arată că Renaşterea a adus în literatură în locul „cavalerului eroic" pe prinţul diplomat, pe bancherul om practic, pe omul de ştiinţă umanist, „iar pictura a urmat şi ea aceeaşi evoluţie"[139]. În continuarea impresiilor sale de călătorie, Vianu evocă şi alte locuri, monumente şi opere de artă plastică din Italia, şi anume din Padova, Ravenna, Firenze, San Gimignano, Assisi, Roma, Napoli.

*

Să notăm aici şi cazul indicaţiilor scenografice din dramaturgie care, de la foarte sumare sau chiar inexistente în Antichitate ori în Renaştere, capătă consistenţă de-abia în secolele XIX şi XX. Pot fi astfel comparate indicaţiile scenografice de la începutul tragediei *Αγαμεμνων*,

[138] Tudor Vianu, *Opere,* vol. I, *Scrieri literare*, Editura Minerva, Bucureşti, 1971, cap. *Însemnări de călătorie*, p. 282-284.

[139] *Ibidem*, p. 311.

Scanned with OKEN Scanner

prima piesă a trilogiei *Orestia* de Eschil, cu cele, mult mai detaliate şi mai realiste, din lucrările dramatice din secolele XIX şi XX: cele pentru actul al III-lea din *Marion Delorme* de Victor Hugo (cu descrierea castelelor de la Nangis), pentru actul al II-lea din *Hernani*, pentru actul al IV-lea din *Le Roi s'amuse*, pentru actele I şi IV din *Ruy Blas*, de acelaşi autor, cele din actul I din *Nora* de Henrik Ibsen, din actele I şi II din *Vor Sonnenuntergang* de Gerhart Hauptmann, cele din *Les Rhinocéros*, *Le Piéton de l'air*, *La Soif et la Faim*, *Tueur sans gages*, *Les Chaises* (e anexată şi o schemă de amenajare a scenei), toate de Eugen Ionescu, pentru a nu da decât câteva exemple. În literatura română, cele mai precise indicaţii scenografice sunt prezente în lucrări ale unor scriitori precum Camil Petrescu (în *Suflete tari*, *Jocul ielelor*, *Iată femeia pe care o iubesc*, *Profesor doctor Omu vindecă de dragoste*, *Mitică Popescu*, *Act venețian*) sau Mihail Sebastian (în *Jocul de-a vacanța*, *Steaua fără nume*, *Ultima oră*).

2. DESCRIERI ALE UNOR OPERE DE ARHITECTURĂ ŞI ANSAMBLURI URBANISTICE UTOPICE

O importanță specială pentru acest studiu o prezintă operele literare în care autorii îşi imaginează modele arhitecturale sau spaţii urbane utopice, direcție de gândire care-şi găseşte originile în opera lui Platon – oraşele Kallipolis (în *Πολιτεία*), Magnesia (în *Νόμοι*), vechea Atenă (în *Κριτιασ*)[140] şi Atlantida (în *Κριτιασ*)[141]. Iată astfel descrierea cetăţii Atlantida, construită, potrivit lui Platon, conform unui plan organizat în inele concentrice, şi a palatului central: „Mai întâi au construit poduri peste canalele circulare care înconjurau locul lor strămoşesc în care s-au născut, alcătuind astfel o cale de intrare şi de ieşire din palatul pe care l-au înălțat pe locul unde au trăit zeul şi strămoşii lor. Fiecare rege i-a adăugat noi şi noi frumuseți, în dorința de a-i întrece pe cei de dinaintea lui, de la care îl moştenise. În acest fel, în cele din urmă palatul a devenit neînchipuit de mare şi de frumos.

Construirea lui a început prin săparea unui canal lat de trei plethre, adânc de o sută de picioare şi lung de 50 de stadii. Ei au săpat acest canal de la țărmul mării până la ultimul canal circular din exterior. Au făcut şi o intrare îndeajuns de mare pentru cele mai mari vase, ce veneau

[140] Platon, *Κριτιασ*, 111 e – 112 e.
[141] *Ibidem*, 115 c – 119 c.

Scanned with OKEN Scanner

dinspre mare, astfel încât acel canal circular exterior să fie asemenea unui port. Apoi au săpat în jurul podurilor – în interiorul cercurilor de pământ, care erau separate între ele de cele cu apă – nişte canale destul de late ca să permită trecerea unei singure trireme. Aceste canale au fost apoi acoperite astfel încât pe ele navigaţia a devenit subterană, căci malurile cercurilor de pământ erau cu mult deasupra nivelului mării.

Cel mai mare cerc de apă, cel care era unit cu marea printr-un canal, avea o lăţime de trei stadii şi jumătate, la fel ca şi cercul de pământ pe care îl înconjura. Cel de-al doilea cerc de apă avea o lăţime de două stadii, la fel ca şi cercul de pământ următor. În schimb, cercul de apă ce înconjura insula aflată în mijlocul tuturor acestor cercuri avea o lăţime de un singur stadiu. Insula însăşi, pe care se afla palatul regal, avea un diametru de cinci stadii. Apoi au înconjurat insula şi podul ce o lega de primul cerc de pământ, pod ce avea o lăţime de o sută de picioare, cu un zid de piatră. În plus au înălţat turnuri şi au ridicat porţi de fiecare parte a podurilor. Piatra din care le-au zidit, piatră albă, neagră şi galbenă, au luat-o de sub falezele insulei şi ale cercurilor de pământ; astfel, au făcut şi nişte canale interioare ce aveau drept acoperiş chiar piatra rămasă deasupra. Unele din clădirile lor aveau o singură culoare; pe altele însă le-au construit din piatră de mai multe culori, pentru a-şi bucura ochii şi pentru plăcerea lor. Zidul ce înconjura exteriorul insulei l-au îmbrăcat cu o mantie de aramă, şi apoi au topit cositor pe partea lui interioară; iar zidul care înconjura acropola a fost împodobit cu oricalc, ce lucea ca focul.

În ce priveşte palatul regal aflat în interiorul acropolei, iată cum au făcut. În centru, chiar în locul în care neamul celor zece regi a fost zămislit şi născut, era un templu înconjurat de un zid de aur, pe care nu era voie să-l treci; acest templu era închinat lui Poseidon şi Cleito. Poseidon mai avea însă un templu, numai al lui, lung de un stadiu, lat de o jumătate de stadiu şi proporţionat ca înălţime, dar oarecum barbar ca înfăţişare. Pe dinafară era tot acoperit cu argint, mai puţin figurile de pe fronton, care erau acoperite cu aur. În interior, tavanul era făcut din fildeş şi împodobit cu aur, argint şi oricalc; tot restul – pereţii, coloanele şi podeaua – era acoperit cu oricalc (...). Pe fiecare cerc de pământ au înălţat nenumărate temple închinate diferiţilor zei, grădini, gimnazii pentru bărbaţi şi manejuri pentru cai. În mijlocul insulei, era un fel de hipodrom, ce avea o lăţime de un stadiu şi o lungime egală cu circumferinţa totală a insulei, rezervată special pentru cursele de cai. De-a lungul acestui hipodrom erau adăposturi pentru garda regală"[142].

---

[142] Platon, *Critias*, în *Opere*, vol. VII, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993, p. 229-231.

Scanned with OKEN Scanner

Descrierea unui palat fantastic, în care Cupidon o duce pe Psyhe, o găsim în *Asinus aureus* de Lucius Apuleius[143]. Atunci când se referă la clădirile construite, Horațiu preferă decorația reținută (*Împotriva luxului la clădiri*), teză reluată şi în perioada Barocului francez, de Boileau[144]. Înfățişarea unei alte construcții imaginare ne este prezentată de Apollonios din Rhodos, în *Αργοναυτιχα*; este vorba de palatul lui Aietes[145]. Astfel de pasaje, în care autorii descriu palate, castele sau oraşe fabuloase, inaccesibile muritorilor obişnuiți, apar şi în multe poveşti ale Evului Mediu european şi ale perioadelor următoare – la Charles Perrault, frații Grimm, E. T. A. Hoffmann (*Nussnacker und Mäusekönig*), Lewis Carroll sau Rudyard Kipling (*Just so Stories*).

Epocii Renaşterii îi este proprie, atât în literatură cât şi în pictură, preocuparea de a imagina spații urbane sau comunitare utopice, înfățişate însă ca nişte compoziții ideale. Iată astfel, din *Gargantua et Pantagruel* de Rabelais, descrierea mânăstirii din Telem[146]: „Partea de clădire care dădea spre curtea cea mare era înălțată pe stâlpi groşi de casidoniu şi de porfir, alcătuind frumoase bolți romane. (...) Odăile femeilor cuprindeau aripa care se întindea de la turnul Arctic până la poarta Mesembrinei. Bărbații erau aşezați de cealaltă parte. Între cele două turnuri, în fața iatacurilor destinate femeilor, se afla, spre desfătarea lor, locul de alergare al cailor, numit *hipodrom*; apoi un teatru şi un şir de minunate băi, înzestrate cu toate cele de trebuință; coborai în apă pe trei trepte, iar apa avea mireasmă de mirt.

Lângă țărmul râului se întindea o pajişte pentru jocuri, brăzdată de cărări pe care se pierdeau paşii trecătorului. Între celelalte două turnuri, mai era un loc, dinadins potrivit pentru bătutul mingii. Înspre partea turnului Crier se afla o livadă plină cu pomi de tot felul, frumos rânduiți în mănunchiuri de câte cinci"[147].

Ca şi în proiectele ideale ale acestei epoci, accentul nu mai e pus, nici de pictori, nici de scriitori, pe imaginarea aglomerărilor confuze de elemente de construcție bogate, deseori fabuloase, aşa cum se întâmplă în picturile medievale sau în scrierile acestei perioade, ci pe elaborarea

---

[143] Lucius Apuleius, *Măgarul de aur*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1958, p. 108. V. şi descrierea templului dedicat Junonei de către Didona, în Virgiliu, *Eneida*, I, 445-454.

[144] Nicolas Boileau-Despréaux, *Art Poétique*, I, 50-64.

[145] Apollonios din Rhodos, *Αργοναυτιχα*, II, 210-239 .

[146] François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, I, 55.

[147] François Rabelais, *Gargantua şi Pantagruel*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, p. 157.

Scanned with OKEN Scanner

unor scheme raționale, în care zonificarea funcțională este un principiu urmărit cu consecvență. Amaurtonul din *Utopia* lui Thomas Morus este un exemplu de astfel de structură urbanistico-arhitecturală. „Oraşul e încins de un zid înalt şi gros, pe care se ridică, dese, turnurile şi întăriturile. Meterezele, pe trei laturi, sunt înconjurate de un şanț adânc şi lat, dar fără apă, sădit cu mărăcini şi tufişuri; pe latura a patra, râul însuşi slujeşte drept şanț. (...) Clădirile (...) alcătuiesc în toată lungimea ulițelor, late de douăzeci de picioare, două şiruri neîntrerupte. (...)

Fiecare casă are o poartă spre stradă şi una spre grădină. Aceste două porți se deschid printr-o uşoară apăsare cu mâna, lăsând pe oricine să intre şi se închid la loc singure. (...) Acum, orice casă are o înfățişare chipeşă şi numără trei caturi; pe dinafară, pereții sunt făcuți din piatră tare, din gresie ori din cărămidă, iar pe dinăuntru sunt acoperiți cu ghips. Acoperişurile sunt drepte şi aşternute cu un strat de sfărâmături, care nu numai că nu costă nimic, dar e astfel alcătuit, încât, pe de o parte nu ia foc, iar pe de alta ține piept furiei furtunilor mai bine decât tabla de plumb"[148]. Nu sunt uitate în această descriere nici rețelele edilitare: „De sus, pornesc în toate părțile țevi de cărămidă, care duc apa în suburbiile de jos ale oraşului. Acolo unde, din pricina locului, această cale nu e cu putință, apa de ploaie strânsă în cisterne încăpătoare aduce acelaşi serviciu"[149].

Caracteristici asemănătoare, raționalist-utopice, are şi modelul arhitectural-urbanistic propus de Francis Bacon în *The New Atlantis* (descrierea „Casei Străinilor"[150] şi a diferitelor dotări edilitar-urbanistice[151]). Tot descrieri ale unor oraşe utopice sunt cele ale capitalei statului Liliput, Mildendo, şi ale capitalei statului Brobdingnag, Lorbruldrug, din *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift.

Dar pasajele cele mai ample şi mai amănunțite dedicate unor structuri arhitectural-urbanistice utopice sunt cele din *Civitas Solis* de Tommaso Campanella. Iată câteva pasaje, exemplare prin minuțiozitatea prezentării: „Intrând aşadar, prin poarta Aquilonară (care este căptuşită cu fier şi lucrată astfel încât se poate ridica sau lăsa şi închide iute şi temeinic, alunecând în scobiturile unor țâțâni robuste, cu un artificiu nemaipomenit), am văzut un loc plan, lat de şaptezeci de paşi, între primul şi al doilea inel de ziduri. De aici, se văd nişte edificii uriaşe, toate

---

[148] Thomas Morus, *Utopia*, Editura Ştiințifică, 1958, p. 87-88.
[149] *Ibidem.*
[150] Francis Bacon, *The New Atlantis*, 8.
[151] *Ibidem*, 9.

Scanned with OKEN Scanner

legate în aşa fel de zidul celui de-al doilea inel, încât poți spune că sunt una cu el. De la jumătatea înălțimii edificiilor se ridică arcade pe toată lungimea circumferinței, având deasupra deambulatorii; arcadele sunt susținute de coloane frumoase şi masive, mărginind un portic asemenea unor peristile sau claustrii monahale. Jos nu sunt intrări decât dinspre peretele interior, prin partea sa concavă, şi se intră în încăperi direct: la catul superior, însă se ajunge pe scări de marmură, care dau în nişte deambulatorii interioare şi abia din ele se intră în încăperi care sunt frumoase, având ferestre şi pe peretele concav şi pe cel convex, fiind despărțite între ele prin pereții subțiri. Zidul convex, adică cel exterior, are o grosime de opt palme; cel concav, de trei; cele intermediare, de una şi, poate, încă o jumătate. De aici se ajunge în a doua planiție, mai îngustă decât prima cu aproape trei paşi, de unde zăreşti primul zid al celei de-a doua circumferințe, prevăzută tot aşa cu deambulatorii şi sus şi jos, având de asemenea la mijloc un zid interior care închide locuințele; jos are la fel peristile şi loggi susținute de coloane, iar sus, unde sunt uşile încăperilor superioare, picturi alese. Şi tot aşa, mergând mai departe, prin circumferințele asemănătoare şi ziduri duble care închid între ele locuințe, prevăzute cu deambulatorii susținute în exterior de coloane, ajungi sus pe culme, păşind continuu pe planuri netede. Totuşi, când treci prin porți, care sunt duble, dat fiind un zid exterior şi unul interior, urci pe trepte, care sunt însă astfel zidite, încât abia simți urcuşul, pentru că păşeşti în pantă lină şi scările au o înclinație aproape invizibilă. În vârful muntelui se află un platou spațios, perfect plan, iar în mijlocul lui se înalță un templu construit cu un meşteşug nemaipomenit. (...)

Forma templului este de o rotunjime absolută. Nu are ziduri împrejur, ci se sprijină pe o colonadă circulară, splendid lucrată. O cupolă vastă, construită cu o artă extraordinară în centrul sau polul său, are un dom mai mic decât restul acoperişului, exact deasupra altarului unic în felul său, situat în centrul templului înconjurat de coloane. Perimetrul templului depăşeşte trei sute cincizeci de paşi. Din capitelurile colonadei se deschid în afară arcade susținute la o distanță de circa opt paşi de alte coloane aşezate pe un bazament masiv şi înalt de trei paşi; între acestea şi coloanele din față sunt deambulatorii pavate cu delaje artistice; pe latura concavă a bazamentului, întrerupt de numeroase intrări foarte largi, sunt bănci fixe, deşi printre coloanele interioare care susțin templul sunt o mulțime de scaune portative lucrate artistic. Deasupra altarului nu se zăreşte altceva decât un glob mare pe care este pictat tot cerul şi un alt glob pe care este pictat pământul. Mai sus, pe cerul cupolei celei mari, se

Scanned with OKEN Scanner

zăresc pictate toate stelele de la prima până la a şasea mărime, notate fiecare în câte trei versuri, cu numele său şi cu influenţele pe care le exercită asupra întâmplărilor terestre. Tot aci sunt polii şi cercurile majore şi minore, indicate după orizontul cel drept al acestora, dar nu în întregime, deoarece lipseşte partea inferioară a bolţii. Par însă că se continuă cu cele ale globurilor din altar. Pardoseala străluce de pietre preţioase, şapte candelabre de aur, arzând neîncetat, atârnă purtând numele celor şapte planete. Deasupra templului, nişte chilii mici şi frumoase mărginesc domul din vârf; iar după odihna plană de deasupra claustriilor sau loggiilor formate de cele două şiruri concentrice de coloane sunt o mulţime de chilii spaţioase şi decorate cu gust, unde locuiesc ca la 49 de sacerdoţi şi călugări. Deasupra domului din vârf se înalţă un fel de steag, care se poate roti arătând vânturile pe care le indică până la 36"[152].

Aceste reprezentări ale unor palate sau oraşe imaginare, obişnuite atât la autorii din Renaştere (palatul Armidei din *La Gerusalemme liberata* de Tasso), cât şi din secolele XVII-XVIII (capitala ţării Eldorado din *Candide* de Voltaire), continuă şi în perioada romantică. Semnificativă este în acest sens descrierea oraşului imaginar din viziunea a noua din *La Chute d'un ange* de Lamartine, precum şi cea a sălii de banchete din cea de-a unsprezecea viziune.

Charles Fourier propune şi el o schemă de principiu a comunităţii utopice falansteriene: centrul falansterului trebuie afectat activităţilor „liniştite", sălilor de mese, de consiliu, bursei, telegrafului, una din aripi găzduieşte atelierele generatoare de zgomot, cealaltă „caravanseriul", cu sălile de ceremonii. Legăturile se fac prin „străzi-galerii" [153].

Un exemplu de oraş-model al societăţii industriale a secolului al XIX-lea este France-Ville, aşezarea utopică imaginară de Jules Verne în *Les Cinq cent millions de la Bégume*. Oraşul France-Ville este, aşa cum vedem din enunţarea principiilor fundamentale ale construcţiei, o adevărată Cetate a Soarelui trecută prin forjele de la Coalbrookdale, cu preocupări ecologice *avant-la-lettre*:

„1. Fiecare casă va fi izolată într-un lot de teren plantat cu arbori, gazon şi flori. Ea va fi locuită de o singură familie.

---

[152] Tommaso Campanella, *Cetatea Soarelui*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1959, p. 48-52.

[153] Charles Fourier, *Traité d'association domestique agricole* şi *Théorie de l'unité universelle*, în Charles Fourier, *Textes choisis*, Éditions Sociales, Paris, 1953, p. 196-197.

Scanned with OKEN Scanner

2. Nici o casă nu va avea mai mult de două etaje. Aerul şi lumina nu trebuie să fie acaparate de unii în detrimentul celorlalți.

3. Toate casele vor avea fațada la o distanță de zece metri de stradă, de care vor fi despărțite printr-un grilaj. Intervalul între grilaj şi fațadă va fi cultivat cu flori.

4. Zidurile vor fi construite din cărămizi tubulare brevetate, conforme modelului. Deplină libertate în privința ornamentației.

5. Acoperişurile vor fi în terasă, uşor înclinată în cele patru direcții, acoperite cu catran, mărginite de o balustradă destul de înaltă pentru a preveni accidentele şi prevăzută cu canale pentru scurgerea imediată a apei de ploaie.

6. Toate casele vor fi clădite pe o boltă deschisă în toate părțile şi formând, sub prima suprafață de locuit, un subsol de aerisire şi, în acelaşi timp, o hală. Conductele de apă şi burlanele vor ajunge aici deschise, sprijinite de stâlpul central al boltei, astfel încât să poată fi controlate oricând şi să poată furniza imediat apa necesară, în caz de incendiu. Pardoseala acestei hale, ridicată de cinci-şase centimetri deasupra nivelului străzii, va fi aşternută cu nisip. O uşă şi o scară specială o vor pune în legătură directă cu bucătăriile şi cămările, şi toate operațiile culinare se vor efectua acolo fără a răni văzul şi mirosul.

7. Bucătăriile, cămările sau dependențele vor fi aşezate, împotriva obiceiului, la etajul superior, comunicând cu terasa, care va deveni astfel anexa lor în aer liber. Un elevator va îngădui transportul tuturor încărcăturilor la etaj (...).

8. Planul apartamentelor va fi lăsat în voia fanteziei individuale. Sunt proscrişi însă fără cruțare doi primejdioşi factori de boală, veritabile cuiburi de miasme şi laboratoare de otrăvuri: covoarele şi tapetele. Construite artistic din lemn prețios şi asamblate în mozaicuri de ebenişti pricepuți, parchetele n-ar avea decât de pierdut ascunse fiind sub covoare de o curățenie îndoielnică. Iar pereții, îmbrăcați în faianță, au strălucirea şi varietatea apartamentelor interioare de la Pompei, cu o bogăție de culori şi cu o rezistență pe care tapetul, încărcat cu miile sale de otrăvuri subtile, nu le-a atins niciodată (...).

9. Fiecare dormitor e separat de cabinetul de toaletă. (...) Patru scaune, un pat de fier prevăzut cu o somieră şi o saltea de lână scuturată des, sunt singurele mobile necesare (...).

10. Fiecare încăpere are un şemineu încălzit, după gust, cu lemne sau cărbuni; fiecărui şemineu îi corespunde o gură de aer exterioară. Cât despre fum, în loc să fie expulzat prin acoperişuri, se strecoară prin conducte subterane până în nişte cuptoare speciale, cheltuite pe seama

Scanned with OKEN Scanner

municipalității, în spatele caselor, un cuptor la două sute de locuitori. Acolo, fumul este curățat de particulele de carbon şi trimis în atmosferă, incolor şi inofensiv, la o înălțime de treizeci şi cinci de metri"[154].

Dispare acum cu totul preferința manifestată în Antichitate şi în Evul Mediu pentru aglomerări fabuloase, nemaivăzute, de elemente construite, altminteri eterogene. În mare măsură, se mai întâlneşte încă aici gustul renascentist pentru geometrizare şi proporționalitate, dar legea este acum dictată de funcționalitate, de principii de confort şi de igienă. Şi acest spirit al formelor derivate din funcțiune poate fi comparat cu cel al lui Tony Garnier care, în aceeaşi perioadă, îşi realizează proiectele de oraş-model. Jules Verne descrie cu minuțiozitate elementele ce definesc, la nivel urbanistic, oraşul ideal France-Ville: „Mai întâi, planul oraşului a fost conceput şi realizat astfel încât să corespundă tuturor dezvoltărilor ulterioare. Străzile, întretăindu-se în unghiuri drepte, sunt trasate la distanțe egale, având o lărgime uniformă, fiind plantate cu arbori şi botezate cu numere de ordine. Din jumătate în jumătate de kilometru, strada, mai largă cu o treime, ia numele de bulevard sau arteră principală şi are pe o parte un şanț descoperit pentru tramvaie şi căi de fier metropolitane. La încrucişări se află parcuri împodobite cu copii ale capodoperelor sculpturii – până când artiştii localnici vor crea lucrări demne să le ia locul (...). Edificiile publice sunt de pe acum în număr mare (...) muzee, biblioteci, şcoli şi gimnazii, toate amenajate cu un lux şi o înțelegere a cerințelor igienice într-adevăr demne de o metropolă"[155]. Raportul în care France-Ville se află cu proiectele lui Garnier este asemănător cu cel în care se găseşte metropola capitală a statului pinguinilor din *L'Ile des Pingouins* de Anatole France, având imobile de zeci de etaje, cu proiectele futuriste ale lui Antonio Sant'Elia şi Mario Chiattone, ori cu cele ale constructiviştilor ruşi: „Casele nu li se păreau nicicând destul de înalte. Le înălțau necontenit, clădind dintre acelea cu câte treizeci-patruzeci de etaje, în care se vrăfuiau unele peste altele birouri, prăvălii, sedii bancare şi de societăți. Iar în pământ se săpau tot mai adânc pivnițe şi tuneluri.

Cincisprezece milioane de oameni roboteau în acest oraş uriaş, la lumina farurilor care-şi azvârleau vâlvătăile şi ziua şi noaptea. Nici o licărire a cerului nu mai străbătea fumăraia uzinelor, care învăluiau oraşul. (...) Era oraşul cel mai industrial şi cel mai bogat din lume. Organizarea lui părea desăvârşită: nimic nu mai dăinuia din vechile forme aristocratice ori

---

[154] Jules Verne, *Cele 500 de milioane ale Begumei*, Bucureşti, 1976, p. 87-89.
[155] *Ibidem*.

Scanned with OKEN Scanner

democratice ale societății, totul fiind supus intereselor trusturilor."[156] Nu este exclus ca Tony Garnier, Sant'Elia, Chiattone, frații Vesnin să-şi fi găsit surse de inspirație în scrierile lui Jules Verne sau ale lui Anatole France, dar este cel puțin tot atât de plauzibil ca atât creațiile literare, cât şi cele arhitecturale să fie produse relativ autonome ale unui spirit comun al epocii. Filiațiile şi derivările sunt, de la un punct, aproape imposibil de stabilit cu exactitate sau măcar cu o aproximație rezonabilă.

În *Il Nome della Rosa*, Umberto Eco imaginase, de fapt, vastul spațiu arhitectural (mănăstirea medievală, la textul romanului fiind anexat, aşa cum am spus mai înainte, într-un alt context, un plan detaliat), nu de tip prospectiv, ca în exemplele anterioare, ci gândit în felul unei încercări de recompunere a trecutului printr-o Formă ideală. Acest arhetip devine atemporal, general valabil, deoarece, conform *Metafizicii* aristotelice, Forma în sine, lipsită de materie, nu e supusă transformării[157]. Tot ca o formă ideală îi apărea şi lui Victor Hugo, în debutul amplului ciclu *La Légende des siècles* (fragment intitulat, de altfel, *La vision d'où est sorti ce livre*), „Edificiul secolelor":

„J'eus un rêve; le mur des siècles m'apparut.

C'était de la chair vive avec du granit brut,
Une immobilité faite d'inquiétude,

Un édifice ayant un bruit de multitude,
De trous noirs étoilés par des farouches yeux,
Des évolutions de groupes monstrueux,
De vastes bas-reliefs, des fresques colossales;
Parfois le mur s'ouvrait et laissait voir des salles;
.....
Des intérieurs d'or, de jaspe et de porphyre;"

edificiu care, la sfârşitul viziunii, se prăbuşeşte, devenind o ruină:

„La pâle vision reparut lézardée,
Comme un temple en ruine aux gigantesques fûts,
Laissant voir de l'abîme entre ses pans confus".

---

[156] Anatole France, *Insula Pinguinilor*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, București, 1955, p. 311.

[157] Aristotel, *Τά μετά τά φυσιχά*, VII, (Z), 8.

Scanned with OKEN Scanner

Observăm că, şi la Victor Hugo şi, într-o manieră escamotată, la Arthur Rimbaud (în *Villes* din ciclul *Illuminations*), la Kafka (în *Das Schloss*), la Émile Verhaeren (în *Les Campagnes hallucinées* şi în *Villes tentaculaires*), la Umberto Eco (în *Il Nome della Rosa*), forma arhitecturală este dematerializată, înfăţişată ca un concept, ca o schemă ce permite elaborarea unui anumit mesaj. Dacă în palatul imaginat de Apuleius (cel al lui Hugo semănând oarecum cu acesta) odată acceptată convenţia şi „intraţi" în povestea lui Psyhe, palatul devine „real", cel din *La Légende des siècles* îşi păstrează totuşi statutul de imaterialitate şi de formă ideală conform modelului aristotelic. Mai târziu, în capitolul al XII-lea, Victor Hugo dedică ample pasaje celor Şapte Minuni ale lumii antice. Chiar dacă uneori autorul recurge la asemenea formule descriptive, rememorarea marilor monumente ale Antichităţii este, mai degrabă, un prilej de meditaţie filosofică.

În unele poezii, în special în basme sau în cele cu coloratură de basm, opţiunea lui Eminescu merge tot spre arhitecturi surprinzătoare prin măreţie, dar şi somptuozitate rezultată nu atât din decoruri fastuoase – scări bătute în pietre preţioase, columne aurite – cât şi din procedee strict literare, epitete şi comparaţii, ce sporesc strălucirea clădirilor prezentate – o cetate care, de albă ce era, părea „poleită de argint", palate ce aveau „drept streşină un codru vechi" – majoritatea construcţii „crescute" parcă din natură, precum munţii şi văile şi mergând, prin transfigurarea realităţii, până la limita utopiei:

„Miradoniz avea palat de stânci.
Drept streşină era un codru vechi
Şi colonadele erau de munţi în şir,
Ce negri de bazalt se înşirau,
...
Iar în castel de treci prin colonade
Dai de înalte hale cu plafondul
Lor negru strălucit (...)"[158]

sau

„În sala cu muri netezi de-o marmoră de ceară,
Pe jos covoare mândre, cu stâlpi de aur blond,
Cu arcuri ce-şi ridică boltirea temerară,
Cu stele, ca flori roşii pe-albastrul ei plafond,"[159]

---

[158] Mihai Eminescu, *Miradoniz*, în *op. cit.*, I, p. 371.
[159] Idem, *Povestea magului călător în stele*, în *ibidem*, p. 435.

Scanned with OKEN Scanner

ori

„...Şi ţi-oi deschide-atunci
Portalele nalte de la hale
Cu lungi coloane de zăpadă, cu-arcuri
De neauă albă, ca argint din Ophir,
Cu bolţi mai nalte decât însuşi cerul.
Acolo printr-acele lungi coloane
Suspendă lampe mari ca nişte albe lune"[160]

Şi ajungând la arhitecturi de-a dreptul utopice, aşa cum se întâmplă în poemul de inspiraţie folclorică *Fata-n grădina de aur*:

„În vale stearpă, unde stânci de pază
Înconjurau măreaţă adâncime,
Clădi palat din pietre luminoase,
Grădini de aur, flori de-ntunecime
...
Sale-mbrăcate în atlaz ca neaua.
Cusut în foi şi roze vişinii
În mozaicuri strălucea podeaua,
Din muri înalţi priveau icoane vii;"[161]

Şi în romanul *Das Glasperlenspiel* de Hermann Hesse vom întâlni în paralel cu ideea unui joc integrator, de fapt o disciplină complexă de sinteză a tuturor artelor, şi pe cea a unei comunităţi aproape ideale, Castalia, compusă, sub aspect arhitectonic, atât ca un reflex al principiilor armonice ale jocului, dar şi în maniera regulilor arhitectonice stipulate de şcoala funcţionalistă germană, aşa cum se vede din aspectul şcolii din Echholz[162].

Literatura ultimilor ani s-a arătat preocupată de motivele arhitecturale, în special în cazul scrierilor S.F. şi a celor de acţiune. Doi dintre remarcabilii autori S.F. din perioada anilor de după 1950, Isaac Asimov şi Ray Bradbury, au tratat diferenţiat această problematică. Romanul *Caves of Steel*, unul dintre cele mai mari succese ale lui Asimov, lucrare ştiinţifico-fantastică având şi intrigă poliţistă, descrie un New York al viitorului,

---

[160] Idem, *Odin şi poetul*, în *ibidem*, p. 387.
[161] Idem, *Fata-n grădina de aur*, în *ibidem*, II, p. 1007-1008.
[162] Hermann Hesse, *Das Glasperlenspiel*, I.

Scanned with OKEN Scanner

îngropat în pământ, suprapopulat şi excesiv de automatizat, ca şi multe altele din oraşele Pământului: „Existau vreo opt sute de Oraşe pe Pământ, cu media populației de zece milioane.

Fiecare Oraş devenise o unitate semiautonomă şi independentă din punct de vedere economic. Se putea baricada în propria-i incintă, izolându-se complet, deasupra, împrejur şi sub pământ. Se transformase într-o cavernă de oțel şi beton.

Se putea extinde în mod ştiințific. În centru se găsea imensul complex de birouri administrative. Dispuse într-o relație bine gândită, unele față de celelalte şi față de întreg, se aflau Sectoarele rezidențiale, la care accesul se realiza prin căile expres sau locale. Către periferie, erau fabricile, instalațiile hidroporice, culturile de fermenți, centralele electrice. În tot acest vălmăşag se mai aflau conductele de apă şi canalele de evacuare, şcolile, închisorile şi magazinele, liniile de înaltă tensiune şi rețelele de comunicație.

Un lucru era cert: Oraşul reprezenta apogeul înstăpânirii omului asupra mediului înconjurător. Această culme nu fusese atinsă nici de călătoriile în spațiu şi nici de cele cincizeci de lumi colonizate, care erau, acum, atât de orgolios de independente, ci de către Oraş"[163]. Legăturile între diferitele sectoare ale oraşului se fac prin trotuare rulante cu viteze diferențiate. Oraşul terestru se află în legătură directă cu Oraşul spațial, în care pământenii pot pătrunde după un temeinic şi necesar proces de curățire (având în vedere că nepământenii nu posedă anticorpi), desfăşurat în încăperi speciale. Observăm, în descrierea prezentată mai sus, o strictă zonificare funcțională a oraşului, rezultat probabil al ecoului deosebit avut, până prin anii '50-60, de Charta de la Atena, adoptată în vara anului 1933 de al patrulea Congres Internațional de Arhitectură Modernă (C.I.A.M.), care propunea, pe baza unor studii de caz, executate asupra mai multor oraşe importante ale lumii, o strictă zonificare după cele cinci funcțiuni principale ale acestora: 1. locuire, 2. muncă, 3. agrement, 4. circulație, 5. conservarea patrimoniului artistic şi istoric. Romanul *The Naked Sun*, o continuare cu aceleaşi personaje principale a precedentului, deplasează acțiunea în spațiul cosmic, într-o lume depărtată, numită Solaria. Şi în construcțiile de aici deplasările se fac pe rampe mobile şi pe benzi rulante. La Ray Bradbury, spațiile arhitecturale, atunci când apar, au o dimensiune mai apropiată de metafizică şi o semnificație parabolică, aşa cum se întâmplă cu terenul de joacă din nuvela *The Playground*, loc

---

[163] Isaac Asimov, *Caverne de oțel*, Editura Univers, Bucureşti, 1992, p. 33-34.

Scanned with OKEN Scanner

ce devine un cadru în care eroul îşi retrăieşte impresiile unei copilării traumatizate. Construirea de către arhitecți a imobilelor cu înălțime mare a generat apariția unor romane-catastrofă *best-seller*, cum ar fi *The Tower* de Richard Martin Stern şi *The Towering Inferno* de Thomas N. Scortya şi Frank M. Robinson. În aceste scrieri, construcția devine chiar eroul principal, ea generând un raport nou între om şi ansamblul construit, omul găsindu-se în fața (sau, mai degrabă, în interiorul) unui asemenea organism complex şi, de multe ori, ostil.

3. CREAŢII ARHITECTONICE INSPIRATE DE LUCRĂRI LITERARE

Vorbind acum despre fenomenul invers, cel al operelor de arhitectură inspirate de literatură, trebuie observat că exemplele sunt mai puțin numeroase. O explicație simplă a acestui fapt este că descrierea în cuvinte a unui anumit monument se poate face cu mare uşurință şi destul de explicit. Mai greu este însă de a face ca o anumită idee literară să fie transpusă într-o artă cu alt specific (artă vizuală) şi, mai cu seamă, într-o artă cu un limbaj esențialmente nefigurativ, cum este arhitectura, supusă, în plus, şi unor fireşti constrângeri constructive, funcționale şi financiare. Problema inerentă care se iveşte este, ca şi în cazul interpretărilor arhitecturale ale spiritului muzicii, cea legată de ambiguitatea mesajului, dat fiind că obiectul de arhitectură reprezintă evocarea unei idei generale reflectate în opera literară, idee care ar putea fi comună mai multor opere literare. Astfel, chiar dacă respectiva construcție reuşeşte, prin înfățişarea ei, să ne evoce ideea la care s-a gândit autorul, această idee ar putea, pe de-o parte, să apară şi în alte (chiar foarte multe) opere literare, pe de altă parte e posibil ca multe alte monumente de arhitectură, chiar total diferite sub aspect stilistic, să evoce aceeaşi idee generală. Pentru a exemplifica, am ales cunoscutele ansambluri rezidențiale realizate de Ricardo Bofill: Les Arcades du Lac din Saint-Quentin-en-Yvelines şi Palacio d'Abraxas din Marne-la-Vallée. Fără a insista deloc asupra aspectelor de ordin stilistic, e lesne de observat că intenția arhitectului catalan a fost aceea de a aduce în memoria vizitatorului imaginea unor gigantice edificii în ruină, înconjurate de nisipuri. Apare astfel ca logic motto-ul articolului dedicat acestor opere în „The Architectural Review", motto format din cinci versuri din una din cele mai cunoscute poezii ale lui Shelley, *Ozymandias*:

Scanned with OKEN Scanner

„«My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye mighty, and despair!»
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away".

Nu ştiu dacă Bofill s-a gândit la poezia lui Shelley atunci când a proiectat cele două ansambluri, dar este cert că am putea considera operele sale şi ca o ilustrare, practic, a oricărei scrieri ce caută să redea aspectul unor ruine grandioase, înconjurate de nisipuri, indiferent dacă ruinele se găsesc la Palmyra, Sabratha, Leptis Magna sau aiurea (cu condiția să folosească sistemul morfologic clasic, utilizat de Bofill). Tot aşa de bine, putem să spunem că şi alte monumente de arhitectură modernă – MOFA din Riyadh (arh. Henning Larsen), Universitatea din Lethbridge (arh. Arthur Erickson), magazinele BEST ale grupului SITE (care au, în mod intenționat, aspectul unor ruine) şi multe altele ar putea avea legătură cu versurile din *Ozymandias*.

Un exemplu al raporturilor complexe dintre arhitectură şi literatură îl constituie castelul Strawberry Hill din Twickenham, modificat după 1747 de proprietarul său, Horace Walpole, autorul romanului *The Castle of Otranto*, conform concepției sale filo-medievale (remarcabilă pentru o epocă atât de timpurie), într-o construcție cu caracter gotic fantastic. Lângă Paris, la Port-Marly, în departamentul Yvelines, arh. Hippolyte-Louis Durand realizează, între 1844 şi 1847, pentru Alexandre Dumas-tatăl, aşa-numitul „Château de Monte-Cristo", inspirat de romanul cu acelaşi nume, *Le Comte de Monte-Cristo*, apărut în anul începerii construcției.

Nu sunt de neglijat nici exemplele parcurilor de distracții Disneyland, construite în Statele Unite şi în Franța (aici purtând numele de Euro-Disney), inspirate de diferite poveşti şi de filmele lui Walt Disney, precum şi parcul de distracții realizat în Franța, după desenele animate şi benzile desenate din seria *Asterix* ale lui Goscinny şi Uderzo.

Menționez şi exemplul arhitectului elvețian Rolf Keller, care a conceput două ansambluri urbane alcătuite din locuințe semicolective: Chriesmatt, în Zürich-Dübendorf, (1983) şi Seldwyla (prima şi a doua fază 1978, faza a treia 1989). Cele două ansambluri sunt asemănătoare, prin concepția generală asupra locuirii, ca şi prin regimul de înălțime redus (maximum P+1). Diferența este aceea că Seldwyla are, sub aspect stilistic, o mai pronunțată tentă vernaculară. Referințele extraarhitecturale şi nu acelea legate de sit, vecinătăți, condiții de mediu sau preferințe ale

Scanned with OKEN Scanner

locatarilor casei elveţiene tradiţionale sunt foarte interesante în cazul ansamblului Seldwyla. Ciclul de nuvele *Die Leute von Seldwyla*, scris între 1856-1873 de scriitorul elveţian de limbă germană Gottfried Keller (posibilă legătură de rudenie a arhitectului cu acesta?) descrie viaţa unei comunităţi de la mijlocul veacului trecut, într-o localitate elveţiană imaginară. Micul ansamblu urbanistic se doreşte a fi o replică dată scriitorului şi, în acelaşi timp, o materializare a unor idei surprinse într-o operă literară. Indiferent de modul în care cititorii şi-au imaginat – fiecare în felul lui – localitatea în care se consumă evenimentele din *Romeo şi Julieta la ţară*, *Cei trei pieptănari chibzuiţi* ori *Haina face pe om*, aceştia vor putea face cu uşurinţă legătura dintre acestea şi casele realizate de Rolf Keller.

4. METODE DE COMPOZIŢIE COMUNE ÎN LITERATURĂ ŞI ARHITECTURĂ

În ceea ce priveşte metoda deconstrucţiei şi a recompunerii, ea poate fi identificată atât în arhitectură, cât şi în literatură. În proiectul parcului La Villette, operă fundamentală a Deconstructivismului din arhitectură a lui Bernard Tschumi, repartiţia maselor arhitecturale în cadrul tramei se face pe baza unei „deconstrucţii programatice" care are următoarele trei faze:

1) Repartiţia programului de bază (construit, acoperit, spaţiu deschis).
2) Explozie, fragmentare, deconstrucţie.
3) Implozie, recompunere.[164]

„Cele trei sisteme autonome suprapuse (trame, suprafeţe, puncte materializate prin pavilioane *folies*, n.n.) şi nesfârşitele posibilităţi de combinare ale *folies*-urilor dau loc la o multitudine de impresii. Fiecare observator îşi va proiecta propria interpretare"[165]. Dar această metodă de sfărâmare a întregului apare deja în metodologia literară a lui Roland Barthes: „Unităţile de sens (conotaţiile), înşirate separat pentru fiecare lexic, nu vor fi deci regrupate, încărcate cu un meta-sens, în vederea unei construcţii finale (...). Textul tutore va fi mereu sfărâmat, întrerupt, fără nici o consideraţie pentru diviziunile sale naturale (sintactice, retorice,

[164] V. Bernard Tschumi, *Cinégramme Folie*, Princeton Architectural Press, 1987 şi „Yale Architectural Journal".
[165] Idem şi „Architectural Design", 3-4, 1988, p. 39.

Scanned with OKEN Scanner

anecdotice)"[166]. Tot din Roland Barthes se inspiră Bernard Tschumi atunci când afirmă că arhitectura ansamblului arhitectural-peisajer realizat de el la Villette nu reprezintă nimic, o arhitectură „de semnificant" şi nu „de semnificat"[167] (lucru care ne aduce în minte şi exemplul „casei-zar" a lui Takefumi Aida, exemplu al semnului fără semnificaţie sau al semnului care trimite la el însuşi)[168].

Dar metodele structurale pot fi aplicate obţinându-se rezultate interesante nu numai în proiectarea propriu-zisă a unor obiecte de arhitectură, aşa cum procedează Eisenman sau Tschumi, ci şi în ceea ce priveşte analiza stilistică a unor monumente de arhitectură, în primul rând, monumente de arhitectură contemporană. În principal, se pot evidenţia trei metode[169]:

1. *Metoda istorico-empirică*, bazată pe aşa-numitele „şapte invariante ale limbajului modern al arhitecturii", create şi dezvoltate de Bruno Zevi[170]: 1. lista de elemente, 2. asimetria şi disonanţele, 3. tridimensionalitatea antiprospectivă, 4. sintaxa descompunerii quadridimensionale, 5. structuri, 6. temporalitatea spaţiului, 7. reintegrarea edificiu-oraş-teritoriu.

2. *Metoda semiotico-comportamentistică*, dezvoltată de G.K. Koenig[171]: Se consideră *choremele* ca fiind unităţile funcţionale elementare; ele se pot articula în *archeme*, lipsite de semnificanţi autonomi, dar care pot genera un semnificat. Ca schemă de relaţionare se foloseşte triunghiul lui Ogden şi Richards.

3. *Metoda semiotico-formalistică*, imaginată de R. de Fusco[172], în care, „semnul arhitectornic prezintă un *involucru* (semnificant) şi un

---

[166] Roland Barthes, *Romanul scriiturii* (antologie), Editura Univers, 1987, p. 164-165.

[167] Pentru Jacques Derrida (care s-a ocupat în scrierile sale de proiectul La Villete al lui Tschumi) – v. *Point de folie*, „AA Files" 12 (1986) – semnificatul este tot timpul în postura de semnificant. Comentând *folies*-urile, Derrida spune că, „fiecare dintre ele este destinată unui anumit «scop» cu propriile finalităţi culturale, ludice, pedagogice, ştiinţifice şi filosofice" (în „Architectural Design", 3-4, 1988).

[168] Derrida şi semiologii consideră că legătura arhitecturii cu literatura se poate face la nivelul semnului. Labirintul este, în mod evident, semnul oraşului. El este totodată şi semnul scrisului. Şi labirintul şi scrisul ridică problema locului şi, în al doilea rând, cea a epistemologiei locului. V. Andrew Benjamin, *Derrida, Architecture and Philosophy* în „Architectural Design", 3-4, 1988.

[169] V. Wagner Franco Facilla, *Verifica dei metodi linguistici su cinque testi del movimento moderno* în „L'Architettura – cronache e storia" 294, 4/1980.

[170] Bruno Zevi, *Il linguaggio moderna dell' architectura*, Einaudi, Torino, 1973.

[171] G.K. Koenig, *Architettura e communicazione*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 1974.

[172] R de Fusco, *Segno, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Bari.

Scanned with OKEN Scanner

spațiu interior (semnificat) şi se realizează prin dihotomia între spațiul exterior şi spațiul interior. Analiza se face în cinci faze distincte: 1. deconstrucția operei în semne şi subsemne, 2. dihotomia sintagmatică asociativă, 3. dihotomia semnificant semnificat, 4. dihotomia limbaj-cuvinte, 5. reconstrucția obiectului de arhitectură.

Realizarea unui spațiu arhitectural (sau, aşa cum se va vedea în exemplul de mai jos, a unui spațiu peisajer), urmărindu-se cât se poate de fidel textul literar, este o încercare oarecum asemănătoare cu cea a arhitectului Peter Cook de a proiecta un ansamblu urbanistic bazându-se pe partitura concertului de vioară al lui Bloch. Mesajul arhitectural în sine se păstrează, bineînțeles, nealterat, dar raportul arhitectural-literar este, oricum, mai criptic şi mai ambiguu. Pentru descifrarea lui, ca şi în cazul anterior, este necesar să cunoaştem „cheia", adică textul literar de la care s-a pornit. Analogiile şi comparațiile se pot face doar până la un anumit punct, cunoscându-se această „cheie" şi avându-se, din partea privitorului, o oarecare doză de bunăvoință, întrucât specificul celor două arte şi materiale artistice sunt complet diferite. Una dintre aceste opere (subliniez o dată în plus raritatea acestor demersuri artistice) este *House of Elements* din Rustic Canyon, California (Charles Jencks şi Maggie Keswick), de fapt adăugarea la un ranch din anul 1950 a unor paviloane cu intenția de a se obține mai multe *folies*-uri şi o grădină în a cărei dispunere să se urmărească (pe baza unui traseu special indicat) un anumit text literar. Aşa cum a fost gândit, ansamblul *House of Elements* este unul dintre cele mai importante exemple a aplicării unor principii teoretice anumite în arhitectură şi, de asemenea ale fuziunii, sau a încercării de fuziune dintre diferite arte. Sunt de semnalat două aspecte principale:

1. Realizarea grădinii în aşa fel încât, urmărind un anumit traseu şi folosindu-se un anumit „sistem de decodificare", se „parcurg", de fapt, poemele *Allegro* (1631) şi *Penseroso* (1632 ?) ale lui John Milton.

2. Crearea a patru pavilioane având rol de *folies*, care simbolizează cele patru elemente primordiale clasice – Pământul, Aerul, Apa şi Focul. Toate sunt „destinate să dea un sens iconografic arhitecturii – semnificație înaintea esteticului."[173].

Oricât de ingenioasă ar fi metoda utilizată de arhitecții americani şi oricât de interesant ar fi rezultatul obținut, şi aici se ivesc câteva dificultăți, foarte greu de depăşit:

---

[173] Charles Jencks în „Architectural Review".

Scanned with OKEN Scanner

a) Este necesar să dispunem de textul poeziilor lui Milton, text pe care să-l urmăm, ca pe un ghid, de-a lungul traseului şi, în plus, să beneficiem şi de explicațiile de rigoare care să ne ofere „cheia" sau „sistemul de decodificare".

b) Acest „sistem de decodificare" este valabil doar pentru un anumit traseu şi într-un anumit sens de parcurgere.

c) Toate simbolurile sunt convenționale. De exemplu, în versul „... with store of *Ladies*, whose bright eyes", *Ladies* (doamne) sunt identificate cu flori: hibiscus „Lady Baltimore" şi camelii „Mrs. W.D. Davis", ale căror denumiri sunt, evident, convenționale.

d) Chiar dacă simbolistica ar fi lipsită de acest convenționalism, ar fi totuşi de discutat cât anume din esența poemelor lui Milton ar putea fi transpusă în imagine, fără ca sensul şi forma inițiale să fie denaturate.

Scanned with OKEN Scanner

CONEXIUNI ÎNTRE PICTURĂ ŞI ARHITECTURĂ

Drumul parcurs de pictura europeană de la sfârşitul secolului al XIII-lea până acum reprezintă, în acelaşi timp, şi evoluția modului de interpretare şi de redare a realității înconjurătoare într-o manieră cât mai apropiată de cea în care se face perceperea vizuală a acesteia (până în cea de-a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea), urmată de un proces controlat de transformare morfologică şi cromatică a formelor figurative, conform unor criterii mai mult sau mai puțin subiective. Astfel, analiza modului în care artiştii plastici au integrat în operele lor elemente de cadru construit, sau în care au integrat compozițiile pictate în cadrul unor lucrări arhitecturale, este semnificativă pentru concepția artistică a acestora, pentru evoluția doctrinei reprezentării formal-spațiale din diferitele epoci de creație. Urmărirea acestui subiect în pictura secolelor XIII-XX oferă informații deosebit de valoroase nu numai de ordinul strict al exegezei istorice a picturii. Lipsa sau, dimpotrivă, prezența în număr mare a construcțiilor, configurația acestora, modul în care sunt reprezentate, dezvăluie lucruri semnificative cu privire la însăşi mişcările de idei din domeniul artistic, la unele concepții cultural-filosofice dintr-o anumită epocă.

Deşi la prima vedere s-ar părea că o atare cercetare ar urma, în linii mari, istoria evoluției peisajului în pictura europeană, este evident că un mare număr de peisaje nu conțin nici un element de cadru construit, iar o bună parte din picturile ce înfățişează scene de interior reprezintă elemente arhitecturale foarte interesante şi, de multe ori, complexe.

1. PERIOADA GOTICĂ ÎN ITALIA

Printr-o tradiție perpetuată de multă vreme încoace, Cimabue este considerat maestrul care desprinde pictura italiană de tradiția bizantină. Vasari susține în *Le vite de' piu' eccelenti architetti, pittori e scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* că „înclinarea sa firească l-a

Scanned with OKEN Scanner

ajutat atât de mult, încât, în puțină vreme, a întrecut, atât în ce privește desenul cât și coloritul, felul de a lucra al meșterilor care-l învățau; și, cu toate că-i imita pe acei greci (bizantinizanți, n.n.), el a căpătat o mare desăvârșire în artă, depășind maniera lor grosolană. (...) Cimabue părăsește vechiul fel de lucru și face draperiile, veșmintele și celelalte amănunte ceva mai vii, mai fireşti și mai fine decât le făceau grecii, a căror manieră, atât în mozaic cât și in pictură, era încărcată de linii și profiluri; o asemenea manieră neplăcută, grosolană și ordinară nu era fructul unui studiu, ci al unei obișnuințe îndelungate, pictorii din acele vremuri învățând unul de la altul ani și ani la rând, fără a se gândi vreodată la îmbunătățirea desenului, la frumusețea coloritului sau la vreo oarecare descoperire, aducătoare de bune urmări"[1]. Astăzi, această opinie ni se pare oarecum exagerată, Cimabue putând fi foarte bine considerat cel din urmă dintre bizantinizanți, sub aspectul concepției spațiale, formale și cromatice, deci, implicit, și al reprezentării obiectelor de arhitectură. *Madonna di Santa Trinità* de la Uffizi este o astfel de realizare de factură bizantină, în care tronul pe care stă Sfânta Fecioară este o structură obișnuită picturii din Duecento, pe jumătate obiect de mobilier, pe jumătate obiect de arhitectură, având în vedere și faptul că proporționarea diferitelor părți ale compoziției este, conform uzanțelor epocii, foarte arbitrară. Astfel de elemente de cadru, la granița dintre arhitectură și mobilier, sunt frecvente în iconografia Duecento-ului și chiar a secolului următor; la Pietro Cavallini, reprezentările arhitecturale sunt atât de stilizate încât aproape nu există vreo deosebire între ele și piesele de mobilier. *Bunavestirea* de la Santa Maria in Trastevere din Roma, pictată pe la 1290-1291, înfățișează un tron, care are însă și un arc romanic, susținut de console, deasupra căruia se găsește un acoperiș în două ape, întocmai ca la o clădire, mai ales că ansamblul amintit este încadrat și de două turnuri, cu arcade suprapuse, ceea ce ne-ar îndreptăți să credem că artistul a vrut să reprezinte deodată atât tronul, cât și clădirea care-l adăpostește. În *Prezentarea la Templu*, Cavallini se folosește de două structuri curioase, doar cu puțin mai înalte decât siluetele omenești, pentru a sugera cadrul construit, iar în centru găsim un fel de baldachin, care închipuie Templul. Orice se poate spune despre aceste elemente de construcție reprezentate de artiștii de la sfârșitul Duecento-ului, numai că ele contribuie la a da scară compoziției nu. Este

[1] Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, Editura Meridiane, București, 1968, vol. I, p. 147-148.

Scanned with OKEN Scanner

vorba, mai ales, de fragmente de clădiri, reprezentate schematic şi fără prea mult interes, grupate astfel încât formează entităţi separate în jurul personajelor, cărora le subliniază importanţa[2], sau alteori, au rolul de a contrabalansa compoziţia în zonele lipsite de alte elemente şi de a umple spaţiile goale supărătoare. Perspectiva (dacă poate fi numită aşa) e de un tip special, numit *Teilungskonstruktion*, unde punctele de fugă sunt distribuite pe o dreaptă[3]. Volumele sunt reprezentate aproape „axonometric", ele nu stau prea bine pe sol şi sunt înfăţişate în culori pe care n-am şti dacă să le numim naive sau extravagante. Mai interesante din punctul de vedere al cercetării de faţă sunt picturile realizate de Pietro Cavallini, între 1308-1309 la Napoli, în Cappella Brancacci a bisericii San Domenico, în special în *Martiriul Sfântului Sebastian la Porta Latina* (cetatea din fundal) şi în *Noli me tangere* (o cetate cu două turnuri în partea anterioară şi încă trei crenelate în partea din spate)[4].

Meritul de a fi încercat pentru prima dată reprezentarea corectă şi proporţională a formelor şi volumelor din natură îi revine însă lui Giotto. Odată cu el, pictura europeană se desprinde definitiv de viziunea simbolică bizantină pentru a încerca drumul reprezentării imitative, iar pictura italiană intră în perioada formală gotică. Deşi se schimbă concepţia, tehnica rămâne încă un timp tributară vechiului mod de lucru. Astfel, şi Giotto rămâne câteodată ancorat într-un limbaj formal tradiţionalist: *Madonna Ognissanti* (Uffizi, Firenze) are ca element de decor principal un tron monumental, deasupra căruia stă o edicuă gotică. Totuşi, privind frescele lui Giotto din Biserica superioară San Francesco din Assisi şi cele din Cappella dell'Arena din Padova, ne putem da seama de strădania în redarea cât mai apropiată de realitate, precum şi de saltul important făcut de maestru în ceea ce priveşte reprezentarea volumetrică în general şi pe cea a obiectelor de arhitectură în particular. Frescele de la Assisi merită toată atenţia: în scena *Visul papei Inocenţiu al III-lea*, înaltul prelat doarme sub un baldachin în partea dreaptă, pe când sfântul Francisc susţine biserica San Giovanni in Laterano, foarte înclinată, gata să se prăbuşească (Giotto avusese ocazia să observe clădirea pe

---

[2] Alois Riegl, *Die spätromische Kunst-Industrie nach der Funden in Österreich-Ungarn*, Wien, 1901, p. 214; Max Dvořak, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, München, 1929, p. 85-86.

[3] Kern, *Perspektive und Bildarchitektur bei Jan Van Eyck*, „Repertorium Kunstwissenschaft", 1912; Viktor Lazarev, *Originile Renaşterii italiene. Protorenaşterea*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 83.

[4] V. şi Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli*, Ugo Bozzi, Roma, 1970, p. 21-22.

Scanned with OKEN Scanner

îndelete la Roma, cu ocazia jubileului din 1300, când realizase aici şi o lucrare de atelier, fresca *Papa Bonifaciu al VIII-lea instituind jubileul*). În *Omagiul adus sfântului Francisc de omul simplu*, zona centrală a frescei este ocupată de o construcție ce se aseamănă cu un templu antic, având cinci coloane filiforme şi un fronton triunghiular, în stânga găsindu-se o construcție etajată gotică, dotată cu ferestre bifore şi cu un turn, iar în dreapta o casă având ultimul nivel foarte mult ieşit în consolă. *Visul palatului* ni-l înfățişează pe sfânt sub un baldachin, în partea dreaptă fiind reprezentat un palat destul de fantezist, colorat în roz şi vernil, cu patru niveluri, ultimele două având ferestre gotice cu arce trilobate. Construcții asemănătoare unor machete apar şi în scenele cu *Sfântul Francisc renunțând la bunurile pământeşti* şi cu *Vedenia carului de foc*, în ultima clădirea fiind şi secționată transversal. Cel mai complex este însă episodul cu *Sfântul Francisc izgonind diavolii din Arezzo*, unde Giotto ne prezintă un fel de vedere de ansamblu a oraşului. Este clar însă că nu s-a urmărit nicidecum vreo asemănare cu imaginea reală a aşezării, ci s-a încercat o vedere a unui oraş imaginar, înconjurat de ziduri crenelate care, pentru a crea impresia că se găsesc mai departe, sunt doar cu puțin mai înalte decât un stat de om, cu case schematizate, nefiresc de înghesuite unele în altele, pe când, în partea dreaptă, se vede corul unei biserici specifice pentru goticul italian. Pentru a sugera apropierea, pe lângă dimensiunile mai ample, pictorul insistă cu precădere asupra detaliilor de arhitectură: ferestre, profilaturi, detalii de parament etc. Scena visului papei Inocențiu al III-lea se regăseşte, aproape identic, în prima predelă a panoului *Sfântul Francisc primind stigmatele* de la Louvre, iar în cea de-a doua predelă (*Confirmarea ordinului franciscan*) vedem reprezentarea unui spațiu interior în ceea ce am putea numi peste un secol „perspectivă la un punct de fugă", doar că aici senzația de tridimensionalitate este obținută pe căi empirice. Camera este înfățişată în maniera curentă pentru întreaga pictură pre-renascentistă italiană (Trecento şi primele decenii ale Quattrocento-ului), sub forma aşa-numitului „spațiu-cutie", la care unul sau mai mulți pereți au fost îndepărtați pentru a permite privitorului să vadă interiorul. A considera însă că atari reprezentări sunt doar expresia insuficientei dezvoltări a tehnicii picturale (în speță, a lipsei tehnicii perspectivei liniare) mi se pare totuşi o greşeală. E vorba aici mai degrabă de o convenție, să-i spunem „scenografică", asemănătoare celei pe care o acceptăm şi astăzi, atunci când privim o reprezentație teatrală. Întâlnim aceste spații-cutie de mai multe ori în episoadele pictate în Cappella dell'Arena din Padova: în

Scanned with OKEN Scanner

Buna Vestire a Anei şi în *Naşterea Sfintei Fecioare*, dar şi elemente de fundal de tipul unor abside, cu o funcţiune nedefinită, ca în *Pretendenţii la însurătoare predând bastoanele*, sau în *Căsătoria Sfintei Fecioare*, precum şi o poartă monumentală, redată de asemenea aproape axonometric, în scena *Întâlnirii de la Poarta de Aur*.

Pictura florentină de filiaţie giottescă va folosi până la saturaţie aceste motive arhitecturale. Amintesc aici frescele lui Taddeo Gaddi din Cappella Baroncelli de la biserica Santa Croce din Firenze, unde apare de două ori o biserică, asemenea unei machete, cu trei nave, reprezentată în maniera spaţiului-cutie, în secţiune transversală şi, în plus, deschisă şi pe una din laturile lungi, frescele lui Spinello Aretino din sacristia unei alte biserici florentine, San Miniato, precum şi marea *Apoteoză a Ordinului Dominican* din Cappella degli Spagnoli de la Santa Maria Novella din Firenze, pictată între1365 şi 1367 de Andrea Bonaiuti da Firenze, unde este pictată o vedere laterală a unei bazilici gotice cu o cupolă de mari dimensiuni, evident o vedere a Catedralei din Firenze, cu modificări importante: campanila lui Giotto, care exista la data pictării frescei, este deplasată de la locul ei, ferestrele navei centrale nu mai sunt *oculi*, ci sunt în arc frânt şi trifore, faţada, neexecutată la acea dată[5], apare într-o variantă cu frontoane terminate cu mici edicule, cupola, ce avea să-şi găsească desăvârşirea de-abia după un secol, conform proiectului lui Brunelleschi, este aici reprezentată în întregime, doar că învelitorile celor trei abside acoperă tamburul cupolei, urcând până la calotă, tamburul având ferestre în arc frânt (nu *oculi*, aşa cum are lucrarea lui Brunelleschi), iar nava centrală este prevăzută cu arce butante.

Viktor Lazarev observă, pe bună dreptate, că „în fundalurile arhitectonice ale frescelor sale, Giotto manifestă o reţinere extremă faţă de arhitectura gotică, la modă în acel timp. De obicei, el preferă formele romanice faţă de cele gotice"[6]. Iar repetarea fără geniu a setului de forme create şi impuse de Giotto, inclusiv a modelelor arhitectonice, a făcut ca, pentru un secol, şcoala florentină să se găsească în umbra celei din Siena vecină. Este foarte adevărat că şi primii maeştri sienezi au adoptat limbajul formal de factura giottescă, dar spiritul decorativ al artiştilor locali a făcut ca aici să se ivească figurile cele mai importante ale picturii italiene din perioada cuprinsă între Giotto (începutul Goticului) şi Masaccio (începutul Renaşterii). Primul dintre ei a fost Duccio di Buoninsegna. Şi el foloseşte mobilierul cu aspect arhitectural, bunăoară

---

[5] Faţada a fost terminată între 1875–1887, după proiectul lui Emilio de Fabris.
[6] Viktor Lazarev, *op. cit.*, p. 304.

Scanned with OKEN Scanner

tronurile din *Maestà* de la Kunstmuseum din Berna, *Madonna Ruccellai* de la Uffizi şi din aversul capodoperei sale, *Maestà* de la Siena (Opera del Duomo). Acestea pot fi găsite şi la Simone Martini, în *Maestà* de la Palazzo Publico din Siena, pictată în 1315 (la patru ani de la inaugurarea operei omonime a lui Duccio), dar şi până după debutul Renaşterii: la Masaccio, în panoul central din *Tripticul San Giovenale* (San Pietro, Cascia di Reggello), în panoul cu *Sfânta Fecioară cu Pruncul şi patru îngeri* (National Gallery, Londra) şi în *Polipticul din Pisa*, azi dezmembrat, la Fra Angelico – în *Încoronarea Sfintei Fecioare* (Louvre, Paris), urmând ca, în etapa ulterioară, acesta să fie înlocuit cu un jilţ, mai asemănător cu un obiect autentic de mobilier, plasat într-o absidă, aşa cum putem vedea în *Altarul Bosco ai Fratti* (Museo di San Marco, Firenze), pictat de Fra Angelico în 1450, la 15 ani de la lucrarea sa menţionată mai sus, în care tronul este încă de factură gotică. Pe panourile verso din *Maestà* a lui Duccio vedem mai multe tipuri de obiecte de arhitectură: de şase ori aceeaşi pergolă, susţinută de coloane torse foarte subţiri (în *Cristos acuzat de farisei, Prima înfăţişare în faţa lui Pilat, Cristos readus în faţa lui Pilat, Flagelarea, Încoronarea cu spini, Pilat spălându-şi mâinile*), de trei ori un spaţiu-cutie, să-i spunem „de tip A" (în *Cristos spălând picioarele ucenicilor, Cina cea de Taină, Cristos luându-şi rămas-bun de la apostoli*), de încă trei ori un alt spaţiu-cutie, de tip B, de două ori conţinând un arc frânt (în *Batjocorirea lui Cristos, Cristos în faţa lui Caiafa, Cristos în faţa lui Irod*), apoi un spaţiu-cutie mai complex, cu două niveluri şi care conţine şi o scară interioară (în scena dublă *Cristos în faţa lui Ana şi Lepădarea Sfântului Petru*), o loggie gotică de două travei, în spatele căreia se găseşte un turn cu plan poligonal (în *Pactul lui Iuda*), precum şi o vedere a unui oraş dominat de o construcţie cu plan de asemenea poligonal (în *Intrarea lui Cristos în Ierusalim*) şi de trei ori un spaţiu-cutie, de tip C (în *Vestirea morţii Sfintei Fecioare, Sfânta Fecioară luându-şi rămas-bun de la Sfântul Ioan, Sfânta Fecioară luându-şi rămas-bun de la apostoli*, toate la Opera del Duomo, Siena). Elemente interesante găsim şi în predelele răspândite la diferite muzee: o construcţie asemenea unei machete, care închipuie un fel de foişor în *Bunavestire* (National Gallery, Londra), câteva aşezări înconjurate de ziduri, în perspectivă *vol-d'oiseau*, şi complet ieşite din scară, în *Ispitirea lui Cristos pe munte* (Colecţia Frick, New York), vederea exterioară a zidurilor şi a porţii unei cetăţi, în *Cristos şi femeia samariteană* (Colecţia Thyssen-Bornemisza, Madrid) şi a unei străzi dintr-un oraş, în *Cristos vindecând orbul* (National Gallery, Londra). În general, arhitecturile lui Duccio sunt mai simple decât cele ale lui Giotto şi a treia dimensiune e sugerată ceva

Scanned with OKEN Scanner

mai stângaci, dar maestrul sienez izbuteşte să creeze formule tipologice arhitecturale oarecum diferite de cele giotteşti. Nici Simone Martini nu obţine rezolvări formale cu mult mai fericite, construcţiile sale fiind, de asemenea, de factura spaţiului-cutie (în episoadele din frescele pictate în Cappella San Martino de la Biserica Inferioară San Francesco din Assisi – *Ridicarea la rangul de cavaler, Visul Sfântului Martin, Moartea Sfântului Martin, Funeraliile Sfântului Martin*[7]) sau de genul unor machete de carton lipsite de corelaţii juste între părţile componente sau între întreg şi restul elementelor compoziţionale (cele două predele cu *Miracolul copilului muşcat de lup* şi cu *Miracolul copilului căzut din balcon* din *Polipticul preafericitului Agostino Novello* de la biserica San Agostino din Siena[8] şi, mai ales, din marea frescă din Sala del Mappamondo de la Palazzo Publico din Siena frescă în care este înfăţişat condottierul Guidoriccio da Fogliano între cetăţile cucerite, Sassoforte şi Montemassi)[9].

Cei doi fraţi Lorenzetti au o atitudine uşor diferită faţă de reprezentările arhitecturale: Pietro preferă volumetriile de asemenea simple şi spaţiile-cutie (de exemplu în *Altarul poliptic al preafericitei Umilinţi* de la Uffizi). Cea mai izbutită realizare este panoul tripartit ce înfăţişează *Naşterea Sfintei Fecioare* de la Opera del Duomo din Siena, unde Pietro reprezintă volumul-cutie secţionat chiar de rama tabloului, astfel încât, în bună parte, se înlătură, prin acest artificiu, impresia de naivitate date de paralelipipedele din care este îndepărtată faţa dinspre privitor, privirea pătrunzând într-un spaţiu destul de coerent, în cadrul căruia camerele sunt acoperite cu bolţi gotice, iar în stânga încăperea se deschide spre o curte interioară. Ambrogio procedează şi el în acelaşi mod atunci când realizează frumoasa *Prezentare la Templu* de la Uffizi, unde putem vedea o secţiune perspectivală printr-o biserică gotică având trei nave şi dominată de o cupolă cu plan poligonal. Chiar dacă interiorul este

---

[7] Interiorul din scena *Funeraliilor* este bine compus pentru că volumul încăperii este decupat după o linie de secţiune ce coincide cu ancadramentul lucrării, iar autorul încearcă să realizeze ceea ce se poate numi o perspectivă frontală, chiar dacă nu există un punct de fugă bine stabilit. Celor trei arcade le corespund tot atâtea bolţi cu ogive quadripartite şi ferestre gotice târzii, pictate minuţios. În schimb, în scena *Drumului Crucii* de la Louvre (fragment din *Tripticul Orsini*), casele, văzute din exterior, sunt dispuse mai amorf, amintind maniera lui Duccio.

[8] Casele înfăţişate de Simone sunt asemănătoare, ca mod de reprezentare, şi cu cele din şcoala florentină de tradiţie giottescă – v. de ex. frescele lui Maso di Banco din Cappella Bardi di Vernio de la biserica Santa Croce din Firenze.

[9] Trebuie amintite frescele lui Matteo Giovannetti de la Palatul papal din Avignon (în special cea de pe peretele nordic al capelei Saint-Martial). V. şi „Les Monuments Historiques de France", 2-3/1971.

Scanned with OKEN Scanner

înfățișat cu grijă pentru detalii, reiese clar că elementul de maxim interes este masa dominantă a cupolei. Opera este de importanță capitală pentru întreaga pictură italiană de până la Masaccio, întrucât reprezintă chintesența cercetărilor referitoare la reprezentarea perspectivală întreprinse de Ambrogio Lorenzetti, cercetări ce au ca rezultat convergența liniilor perpendiculare pe tablou spre un punct virtual, pe care-l putem identifica prin ceea ce numim astăzi punct de fugă[10]. Ambrogio este cel mai iscusit peisagist al întregului Trecento. Lui îi aparține o lucrare care a făcut să curgă multă cerneală şi care este azi considerată, aproape în unanimitate, ca fiind primul peisaj din arta occidentală ce are propria sa autonomie. Este vorba de faimosul *Oraş pe țărmul mării* (1340), păstrat la Pinacoteca din Siena. S-a avansat uneori ideea că ar reprezenta un fragment decupat dintr-o lucrare mai mare[11]. Într-adevăr, panorama citadină se aseamănă mult cu grupările de case pe care pictorii din Trecento, precum Duccio şi Simone Martini, obişnuiau să le presare ici şi colo în compozițiile mai mari cu alte subiecte, dar faptul că astăzi lucrarea lui Ambrogio este privită ca un peisaj urban autonom nu poate fi contestat. Ea prezintă un oraş cu fortificații de formă neregulată, pictat într-o aproximativă perspectivă *vol-d'oiseau*, cu siluetele clădirilor mult amplificate pe verticală. Dar capodopera lui Ambrogio Lorenzetti este, indiscutabil, ansamblul celor două fresce alegorice, cu subiecte antitetice, pictate între 1337 şi 1339 la Palazzo Publico din Siena, *Buna* şi *Reaua Guvernare*. Prima constituie cea mai spectaculoasă reprezentare a arhitecturii din întreaga pictură italiană prerenascentistă. Personajele aflate în primul plan sunt mici; încep să se simtă raporturile juste dintre dimensiunile personajelor şi cele ale construcțiilor, chiar dacă perspectiva nu este încă tocmai bine stăpânită. Dispar spațiile-cutie în favoarea reprezentării unui oraş, o evidentă evocare a Sienei, „pe străzile căruia", aşa cum arată Virgil Vătăşianu, „se aduc şi se descarcă mărfuri; prin porțile deschise se întrevăd dughenele negustorilor, atelierele meşteşugarilor, o clasă cu dascăl şi elevi, iar într-o piață dansează fete. Casele sunt mari şi frumoase şi se construiesc şi altele noi"[12].

---

[10] V. şi Carlo Volpe, în *Dictionnaire des Grands Peintres*, Larousse, Paris, 1991, vol. I, p. 470.

[11] A. Ronen, *A detail or a Whole*, „Mittelungen des Kunsthistorischesinstitut in Florenz", I, 1961-1963, p. 286-294, E. Carli, *Ambrogio Lorenzetti; dipinti su tavola*, Milano, 1962; Grigore Arbore, *Cetatea ideală*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.

[12] Virgil Vătăşianu, *Istoria artei europene*, vol. I, Editura Meridiane, Bucureşti, 1967, p. 440.

Scanned with OKEN Scanner

Sfârşitul perioadei gotice nu marchează un progres real în ceea ce priveşte reprezentarea spațială, ci, mai ales, în înfățişarea din ce în ce mai pedantă a detaliilor. „Tocmai din acest punct de vedere, arta lui Giotto nu a fost continuată de succesorii săi imediați. Ei au reținut lecția privind desenul său sculptural şi chiar efortul acestuia în a face vizibilă existența sufletului; dar ştiința asupra spațiului s-a oprit din mers, iar ignoranța în ceea ce priveşte anatomia omului a rămas generală în această şcoală. În aşteptarea asimilării acestor ştiințe dificile, maniera giottescă oferă înlesniri ultimilor gotici. Gândirea medievală este cu uşurință împrăştiată atunci când nu e în concordanță cu logica formală, ca în cazul scolasticii, sau cu legile mecanicii, ca în cazul arhitecturii"[13]. Lucrul acesta se poate vedea cu uşurință în lucrările pictorilor gotici mai târzii din nordul Italiei, ca Altichiero (Frescele din oratoriul San Giorgio din Padova), la Giusto de'Menabuoi (frescele din Baptisteriul de la Padova, în special cea reprezentând *Naşterea Sfintei Fecioare*, unde vedem, e drept, un spațiu-cutie, dar la care elementele de decorație interioară sunt de mare finețe), ori la Pisanello (fresca de la biserica Sant'Anastasia din Verona reprezentând pe Sfântul Gheorghe cu prințesa din Trebizonda), unde construcțiile sunt puse în grupuri mai mari sau mai mici, ducând existențe izolate în cadrul ansamblului, singura grijă a pictorului fiind aceea de a insista asupra unor detalii de arhitectură care, în opinia lui, ar constitui elementul de veridicitate şi de realism al scenei. Însă climatul cultural al Italiei se schimbă încetul cu încetul, pregătind terenul pentru apariția Renaşterii. Ultimele lucrări gotice vădesc o amploare spațială cu totul deosebită, expresie a unui sentiment de percepere a realității ce determină căutările sistematice ale artiştilor din primele decenii ale Quattrocento-ului, căutări care aveau să ducă la elaborarea ştiinței perspectivei geometrice. Aşa este splendida *Adorație a magilor* de la Uffizi a lui Gentile da Fabriano, elaborată în primii ani ai deceniului al treilea al secolului al XV-lea. Din punctul de vedere al acestei lucrări, cele mai interesante sunt cele două predele: cea din mijloc (*Fuga în Egipt*) înfățişează un peisaj neobişnuit de amplu, cu o cetate în colțul din dreapta sus, model ce va fi reluat de Fra Angelico. Cea din dreapta (*Prezentarea la Templu*, actualmente la Louvre) ne arată strada unui oraş, cu palate gotice florentine redate cu multă grijă, o loggia asemănătoare Loggiei dei Lanzi şi, axial, un mare ciboriu gotic, unde detaliile sunt pictate cu mare scrupulozitate.

---

[13] Louis Hourticq, *Histoire de la Peinture*, Presses Universitaires de France, Paris, 1958, p. 37 (trad. n).

Scanned with OKEN Scanner

Ca o ultimă observație generală, menționez persistența anacronismelor: lipsa de concordanță între subiectul reprezentat de pictor (cel mai adesea biblic sau hagiografic) şi decorul arhitectonic şi costume, care sunt, în mod invariabil, cele din epoca artistului. Fenomenul va persista încă mult timp de acum înainte şi, cu toate încercările unor Mantegna sau, mai târziu, Poussin, nu va fi înlăturat definitiv decât la sfârşitul secolului al XVIII-lea, odată cu naşterea Neoclasicismului şi a arheologiei ca ştiință riguroasă. De asemenea, amintesc şi faptul că, până târziu, în secolele XVII şi XVIII, pictorii, beneficiind fiecare dintre ei de un set mai mult sau mai puțin cuprinzător de imagini ale unor edificii, vor mixa şi remixa aceste imagini, obținând compoziții arhitectural-urbanistice imaginare diverse. Este meritul picturii din Țările de Jos din secolul al XVII-lea de a elabora conceptul pictării peisajelor şi a vederilor arhitecturale după natură, dar, în acelaşi timp, se poate spune că, odată cu acest lucru, rolul pictorului de creator de forme şi spații arhitecturale scade. Pictura va progresa enorm în veridicitate, dar va diminua în imaginativitate şi, într-un anumit fel, chiar în poezie.

2. RENAŞTEREA ITALIANA

Elaborarea şi folosirea tehnicii perspectivei geometrice şi redescoperirea modelelor estetice ale artei Antichității clasice marchează începutul artelor figurative ale Renaşterii. În mod unanim, istoria artelor consideră realizarea de către Masaccio a frescelor din Cappella Brancacci a bisericii Santa Maria del Carmine din Firenze drept episodul capital ce marchează începutul Renaşterii în pictura italiană, măcar şi pentru faptul că este primul mare ansamblu în care este întrebuințată, sistematic şi unitar, tehnica perspectivală. Aici, personajele stau firesc pe sol, toate cu capetele la aceeaşi înălțime (pe linia de orizont, dacă se găsesc pe acelaşi plan cu cel care face observația), raporturile dimensionale între personaje şi elementele de cadru natural sau construit devin corecte. Cele mai semnificative sunt scenele *Plata tributului, Umbra Sfântului Petru vindecând bolnavii, Pomana Sfântului Petru şi pedeapsa lui Anania* şi, cea mai complexă din punctul de vedere al realizării cadrului arhitectural, *Învierea fiului lui Teofil şi Sfântul Petru predicând*, unde intervenția ulterioară a lui Filippino Lippi nu a vizat şi decorul arhitectonic. Scena *Vindecării paraliticului*, unde miracolul se produce într-o amplă

Scanned with OKEN Scanner

piață de tipul celor florentine, mărginită de palate şi de o loggia în partea stângă, este opera lui Masolino[14]. Menționez şi panoul *Cristos vindecând posedatul*, aflat în Colecția Johnson din Philadelphia, de fapt un exercițiu de perspectivă la două puncte de fugă pe tema catedralei florentine (căreia i s-au îndepărtat pereții de nord şi de vest, pentru a se putea prezenta structura interioară), fie o lucrare timpurie (1423–1424) a lui Masaccio, fie un studiu de perspectivă al acestuia, reluat de un elev, cel mai probabil Andrea di Giusto[15]. Fresca *Sf. Treime* de la Santa Maria Novella este, din câte cunosc, prima mare compoziție din pictura occidentală în care subiectul beneficiază de un cadru arhitectural de factură integral clasicizantă (pilaştri corintici, semicoloane ionice, arc în plin cintru, antablament şi boltă semicilindrică având intradosul casetat), prima aplicare în pictură a punerii în perspectivă a grilei rectangulare, procedeu recomandat în tratatul *De la pittura* al lui Leon Battista Alberti, apărut în 1436[16]. Remarcăm totodată aici o primă încercare de *trompe-l'œil*, de integrare a picturii în cadrul arhitectural realizat astfel încât să sugereze privitorului continuitatea spațială.

Aceste reprezentări, utilizând punctele de fugă, sunt folosite nu numai în pictură sau grafică. Panourile *Porții Paradisului* de pe fațada de est a Baptisteriului din Firenze, realizate în basorelief de Lorenzo Ghiberti între 1425 şi 1452, înfățişează scene în care subiectul arhitectural este reprezentat conform acestor reguli, aşa cum putem vedea în scenele cu *Istoria lui Iacob şi a lui Isav* (mai multe loggii cu arcade în plin cintru), *Istoria lui Iosif* (o rotondă cu arce de asemenea în plin cintru) şi *Regina din Saba la regele Solomon*, în care templul este văzut într-o perspectivă interioară, la un punct de fugă, sub forma unei biserici gotice cu trei nave.

Perioada cuprinsă aproximativ între 1425 şi 1450 reprezintă epoca impunerii complete şi definitive a sistemului de forme şi a modalităților de reprezentare spațială specifice Renaşterii în Italia centrală. Adică, până spre 1450, formele gotice şi cele renascentiste coexistă în iconografia florentină (construcțiile reprezentate sunt încă preponderent gotice), iar tehnica perspectivei liniare se eliberează de ultimele ezitări. Acest proces evolutiv se vede în creația unor artişti ca Fra Angelico, Paolo Uccello şi Domenico Veneziano. În faza de creație de până la 1430-1435, reprezentările arhitecturale ale primului par a fi derivate direct din cele ale

---

[14] A se vedea şi clădirile cu serii de arcade puse în perspectivă din fresca lui Masolino *Banchetul lui Irod* din Baptisteriul de la Castiglione Olona.

[15] V. şi Luciano Berti, Rossella Foggi, *Masaccio*, Bordas, Paris, 1990, p. 144.

[16] *Ibidem*, p. 128.

Scanned with OKEN Scanner

lui Gentile da Fabriano (predelele *Tripticului Linaioli*, fundalurile din *Coborârea de pe Cruce* şi din *Plângerea lui Cristos*, ultimele două opere la Museo di San Marco din Firenze). Cele două lucrări cu subiectul *Bunavestire* (cea de la mănăstirea San Marco din Firenze şi cea de la Muzeul diocezan din Cortona) au drept cadru arhitectural arcade în plin cintru suportate de coloane subțiri, inspirate de construcțiile lui Michelozzo pentru claustrul mănăstirii San Marco sau din cele ale porticului de la Ospedale degli Innocenti al lui Brunelleschi, referințele arhitecturale florentine de la acea vreme. Trebuie menționate şi cele mai importante reprezentări arhitecturale create de Fra Angelico, scenele urbane din frescele Capelei Nicolae al V-lea de la Vatican, realizate în anii 1447-1449: scena cu palate florentine şi un edificiu gotic inspirat de palatul Laterano, cu turnuri şi o loggia rectangulară în prim-plan, din *Sfântul Ştefan în fața sinedriului,* şi zidul ce s-a dorit a fi cel al Ierusalimului, cu plan arcuit şi dotat cu mici turnuri din *Martiriul Sfântului Ştefan*. Nici Uccello nu este mai revoluționar în ceea ce priveşte reprezentările arhitecturale. Cele mai bogate compoziții ale sale din acest punct de vedere sunt frescele din Cappella Assunta a Catedralei din Prato (*Naşterea Sfintei Fecioare* şi *Prezentarea la Templu*). Cu toate că sunt relativ corect puse în perspectivă, ele provoacă mirarea prin lipsa de coerență a ansamblurilor: un spațiu-cutie în prima scenă, încă tributară unui spirit medieval de organizare a cadrului, o scară monumentală ce duce la un templu monopter în cea de-a doua. Acelaşi arhaism şi în lucrarea (atribuită) *Tebaida* (Galleria dell'Accademia, Firenze), care, prin dispersarea micilor construcții în peisajul stâncos (ca şi prin răspândirea personajelor – sfinții anahoreți), creează o fragmentare a compoziției specific medievală, cu atât mai mult cu cât linia de orizont este dispusă şi foarte sus, dar şi în episoadele cu *Miracolul Ostiei profanate* (Galleria Nazionale delle Marche, Urbino), în care interioarele, e adevărat, corect puse în perspectivă, sunt de factura spațiilor-cutie, secționate spre privitor. În schimb, *Pala di Santa Lucia de' Magnoli* (Uffizi, Firenze) a lui Domenico Veneziano este pătrunsă de un raționalism geometrizant specific artei rafinate şi conceptuale din Toscana quattrocentescă. Savanta reprezentare a arcadelor (încă în arc frânt) şi a fundalului, asemenea unei închideri de cor dintr-o biserică, sunt în directă relație cu arta lui Piero della Francesca[17]. O arhitectură clasicizantă este

[17] Destul de asemănătoare sunt şi arcadele din *Bunavestirea* de la Uffizi, de Alessio Baldovinetti.

Scanned with OKEN Scanner

reprezentată în predela operei de mai sus, înfățișând *Bunavestirea* (Fitzwilliam Museum, Cambridge), rar menționată de critică.

Este interesant de studiat modul în care observarea şi reproducerea din ce în ce mai exactă a arhitecturii influențează schema generală de compunere a lucrării de pictură: de la tripticul sau polipticul formate dintr-un panou central şi un număr de voleuri (uneori articulate), se trece la o organizare a tabloului în care aceste panouri sunt sugerate prin ancadramentul lucrării (*Bunavestirea* lui Simone Martini şi a lui Lippo Memmi de la Uffizi, *Adorația Magilor* de Gentile da Fabriano, de la acelaşi muzeu). Ajungem la varianta lui Domenico Veneziano, în care organizarea tripartită a compoziției este generată de elementele arhitecturale pictate (arcadele susținute de coloane). Acest lucru vădeşte modul în care înțelegerea mai profundă a elementului spațial intrinsec lucrării produce mutații la nivelul organizării generale a tabloului şi la o mai mare coeziune a părților componente ale întregului. De altfel, o deosebire de fond între pictura medievală la cea a Renaşterii constă şi în faptul că prima fragmentează compoziția pictată într-un număr oarecare de episoade secundare (fragmentarea putând fi accentuată şi prin împărțirea acestor episoade în panouri de predelă separate), în vreme ce a doua optează pentru o cât mai mare coeziune a elementelor ce compun lucrarea, care devine din ce în ce mai unitară. Această unitate este dictată şi de o regularizare geometrică în ceea ce priveşte organizarea compoziției, prin axe de simetrie, trasee ordonatoare şi raportare la figuri geometrice precum cercul, pătratul şi dreptunghiul având laturile într-un raport apropiat de raportul de aur. Structurarea respectivă se poate vedea atât în pictură, cât şi în compunerea planurilor şi elevațiilor construcțiilor din Quattrocento şi Cinquecento.

Odată cu pătrunderea limbajului formal al Renaşterii şi în Umbria şi, până pe la 1450-1460, practic în toată Italia centrală, arhitecturile pictate tind să ocupe un loc din ce în ce mai important în structura compozițională a operei pictate, uneori arhitectura primând asupra subiectului propriu-zis. Aşa se petrec lucrurile în panoul reprezentând *Naşterea Sfintei Fecioare* (Metropolitan, New York), operă de pe la 1470 a unui încă neidentificat „Maestru al Panourilor Barberini", în care un monumental palat cu arcade, loggia şi decorații în basorelief domină figurile minuscule din primul plan, şi la *Bunavestire* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston) operă a unui alt artist cu identitate neclară, „Maestrul Buneivestiri Gardner", unde Arhanghelul Gavriil se arată Sfintei Fecioare într-o curte interioară mărginită de arcade ce aminteşte de galeriile florentine ale lui Michelozzo.

Scanned with OKEN Scanner

Cele două mici panouri ale lui Botticelli reprezentând *Bunavestirea*, pictate probabil în aceeaşi perioadă, au un decor arhitectural foarte asemănător – cea de la Art Gallery din Glasgow şi cea din Colecţia Hyde, Glen Falls, NY. La fel şi *Bunavestirea* ce constituie coronamentul *Polipticului din Perugia* (Galleria Nazionale, Perugia) de Piero della Francesca, având aceeaşi schemă compoziţională şi cadru arhitectural aproape identic.

Ordonarea geometrică şi reprezentările modulilor succesivi în perspectivă constituie unele dintre temele preferate de Piero della Francesca: aceeaşi pergolă, cu tavan casetat de grinzi şi susţinută de coloane corintice, o găsim în episodul din frescele bisericii San Francesco din Arezzo în care este înfăţişată regina din Saba întâlnindu-l pe regele Solomon, precum şi în panoul cu *Flagelarea lui Cristos* de la Galleria Nazionale delle Marche din Urbino, unde, în plus, maestrul îşi plasează acţiunea într-un spaţiu urban delimitat în partea dreaptă de case quattrocenteşti. *Pala Montefeltro* (Pinacoteca di Brera, Milano), lucrare de tip „Sacra Conversazione", foloseşte un decor ce va deveni curent pentru toate reprezentările de această factură: Sfânta Fecioară cu Copilul Isus stau pe un tron adăpostit de o mică absidă, acoperită cu o semicalotă (aici precedată şi de o travee dreaptă, pe care se reazemă o boltă semicilindrică, prevăzută cu casete). În stânga şi în dreapta sunt sfinţi şi îngeri. Dintre numeroasele lucrări realizate pe baza acestei scheme compoziţionale, mai amintesc cele două splendide opere ale lui Giovanni Bellini, *Pala di San Giobbe* (Accademia, Venezia) şi *Pala di San Zaccaria* (San Zaccaria, Venezia), *Prezentarea lui Isus la Templu* (Accademia, Venezia) de Carpaccio, *Pala Portuense* (Brera, Milano) de Ercole de Roberti etc. Fără îndoială, cea mai vestită compoziţie arhitecturală a lui Piero della Francesca este cea din frescele de la Arezzo, în scena dublă a *Descoperirii* şi a *Miracolului Adevăratei Cruci*. Partea dreaptă este definită de un spaţiu urban delimitat de case cu două etaje şi de faţada din marmură policromă a unei biserici cu triplu portal şi fronton triunghiular; în stânga, privirea scapă într-un peisaj muntos, dominat de o cetate ce ar trebui să fie Ierusalimul, în realitate o vedere idealizată a oraşului Arezzo[18], compusă doar pe baza unor volume geometrice simple, într-o compoziţie abstractă şi savantă. Unii exegeţi ai Cubismului, precum Robert Rosenblum sau André Lhote, au comparat acest stil cu cel epurat, renascentist, practicat de maestrul umbrian[19]. Maurice

[18] V. Antonio Paolucci, *Piero della Francesca*, Bordas, Paris, 1991.

[19] Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth Century Art*, New York, 1960; André Lhote, *Traités du paysage et de la figure*, Grasset, Paris, 1958.

Scanned with OKEN Scanner

Sérullaz îl consideră pe Piero della Francesca drept un precursor îndepărtat al Cubismului, alături de Villard de Honnecourt, Paolo Uccello, Luca Cambiaso ori Jacques-Louis David[20]. Tot el arată că în *Descoperirea Adevăratei Cruci* de Piero della Francesca, în ultimul plan în stânga, se găseşte această vedere a unui oraş fortificat, în întregime compus din volume simple, premergând cu patru secole şi jumătate *Vederea din Estaque* a lui Braque şi *Rezervorul Horta de Ebro,* operă a lui Picasso[21]

O pictură care a stârnit multe discuţii este un panou, aflat în colecţia Galleriei Nazionale delle Marche din Urbino, înfăţişând o vedere dintr-o piaţă a unui oraş ideal[22], delimitat lateral şi în fundal de palate, dintre care cel care închide perspectiva are un corp central semicircular convex, soluţie arhitecturală ce va fi reluată frecvent în arhitectura barocă europeană (de exemplu faţada bisericii Santa Maria della Pace din Roma, faţada dinspre grădină a palatului Vaux-le-Vicomte, faţada de la Collège des Quatre-Nations din Paris, Palazzo Carignano din Torino, Palatul Lobkowitz din Praga, Hôtel de Bourbon-Condé şi Hôtel de Salm din Paris, castelul de la Épinay-Champlâtreux etc., precum şi în primul proiect al lui Bernini pentru faţada de est a palatului Louvre). Opera este frecvent citată atunci când se discută problema arhitecturii şi urbanismului geometrizant al Quattrocento-ului, cu atât mai mult cu cât din perioada respectivă nu se păstrează vreun ansamblu urban complet care să ilustreze această gândire edilitară. Apropiate, atât ca subiect, cât şi ca formă (compoziţie desfăşurată pe orizontală) sunt alte trei vederi de oraş ideal: a) panoul de la Kunstgewerbemuseum din Berlin, făcând parte dintr-un *cassone*, şi care reprezintă, în opinia lui H. Lehmann, o panoramă a pieţei Ognissanti din Firenze (actuala biserică Ognissanti, din secolul al XIII-lea, şi-a pierdut aspectul iniţial în secolul al XVII-lea), b) vederea unui oraş ideal de la Gemäldegalerie din Berlin şi c) vederea, atribuită lui Laurana, de la Walters Art Gallery din Baltimore, în mod clar fantezistă, deoarece sunt alăturate edificii romane antice altuia, cu plan central, asemănător Baptisteriului din Firenze[23].

---

[20] Maurice Sérullaz, *Le Cubisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962, p. 30-38.

[21] *Ibidem*, p. 92.

[22] F. Witting, în *Piero dei Franceschi; Eine Kunsthistorisches Studie*, Strasbourg, 1898 şi Kenneth Clark, în *Piero della Francesca*, London, 1951, atribuie lucrarea lui Piero della Francesca. F. von Reber, în *Luciano da Laurana*, în „Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaft", 1889, G. Buidinich, în *Un quadro di Luciano da Laurana nella Galleria di Urbino*, Trieste, 1902, R. Longhi, în *Piero della Francesca*, Roma, 1927, atribuie lucrarea lui Luciano da Laurana, iar A. Venturi, în *Storia dell'arte italiana* (VIII), Milano, 1923, lui Francesco di Giorgio.

[23] V. şi *Tout l'œuvre peint de Piero della Francesca*, Flammarion, Paris, p. 104.

Scanned with OKEN Scanner

Arhitectura geometrizantă a lui Piero della Francesca reprezintă modelul pentru reprezentările de arhitectură ale lui Melozzo da Forlì, a cărui monumentală frescă[24] de la palatul Vatican, *Papa Sixt al IV-lea inaugurând Biblioteca Vaticanului*, reprezintă şi începutul picturii monumen-tale în *trompe-l'œil* (a se remarca aici punerea în perspectivă a panoului casetat şi bogata arhitectură de factură clasică), şi Pietro Perugino. Chiar dacă multe dintre tablourile lui Perugino beneficiază de un cadru arhitectural stereotip (serii de bolți despărțite prin arce-dublou în plin-cintru şi descărcate pe coloane) – *Pietà* (Uffizi, Firenze), *Viziunea Sfântului Bernard* (Alte Pinakothek, München), *Bunavestire* (Santa Maria Nuova, Fano), *Fecioara cu Pruncul şi sfinți* (Vatican) –, trei lucrări ale maestrului umbrian ne atrag cu precădere atenția: monumentala *Răstignire*, frescă realizată în 1496 pentru biserica florentină Santa Maria Maddalena de'Pazzi, compoziție tripartită iluzionistă, în care, întocmai ca la Melozzo da Forlì, spațiul real în care se găseşte privitorul se continuă cu spațiul virtual din pictură, filtrat prin intermediul celor trei arcade, care dau o variantă modernă (pentru epoca respectivă) a tripticului medieval; apoi, tabloul *Sfântul Bernard vindecând o fată* (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia), dintr-o serie dedicată minunilor sfântului Bernard, pentru bogata arhitectură clasică, ritmată de coloane corintice policrome cu secțiune patrulateră, care conduc privirea spre un arc de triumf, prin arcada căruia se vede un peisaj; şi, îndeosebi, lucrarea capitală a artistului, fresca de mare importanță artistică şi dogmatică *Isus Cristos predând cheile Sfântului Petru*, realizată în 1480 pe peretele lateral al Capelei Sixtine de la Vatican. Aici, într-o piață vastă, putem vedea trei edificii: axial, o construcție cu plan central şi cupolă, care alcătuieşte un model renascentist folosit şi de arhitectul Giovanni Battagio la biserica Santa Maria Nuova din Crema (1490-1495) şi două arcuri de triumf cu trei deschideri, de-o parte şi de alta a rotondei, arcuri inspirate de Arcul lui Constantin de la Roma. De altfel, în decorația de la Vatican, şi alți pictori au folosit ca element de decor această faimoasă construcție antică: Botticelli, în fresca din Capela Sixtină reprezentând *Pedepsirea preoților rebeli Core, Datan şi Abiron*, unde este înfățişat un arc de triumf cu trei deschideri, de data aceasta în axul compoziției, iar în dreapta o clădire corintică în ruină, identificată cu Septizioniul lui Septimius Sever, care era încă în picioare la data executării frescei (1481)[25], dar şi Bernardo Pinturicchio, în fresca

[24] Fresca a fost ulterior detaşată de pe perete şi transpusă pe pânză. Ea sa găseşte în prezent la Muzeul Vatican.

[25] R. Lightbown, *Sandro Botticelli*, London, 1978 şi Caterina Caneva, *Botticelli*, Bordas, Paris, 1992, p. 70. Fresca lui Botticelli a fost decorată suplimentar cu auriu, la

Scanned with OKEN Scanner

având ca subiect *Disputa Sfintei Ecaterina din Alexandria*, realizată în apartamentele Borgia de la Vatican. Se poate observa că, spre deosebire de Perugino, Botticelli şi Pinturicchio au înfăţişat, pe picioarele arcurilor, şi medalioane circulare în basorelief, imitând medalioanele hadrianice care se găsesc, în aceeaşi poziţie, pe Arcul lui Constantin. Un arc de triumf de asemenea inspirat de cel al lui Constantin (tot cu trei deschideri), dar stilizat, prin adăugarea de coloane, statui şi basoreliefuri suplimentare, ca şi prin eliminarea medalioanelor circulare pomenite mai sus, este cel din panoul lui Botticelli cu *Scene din Viaţa Lucreţiei* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), arc flancat de palate cu arcade la parter şi împodobite, ca şi arcul, cu basoreliefuri, înfăţişând Istoria luditei şi cea a lui Horatius Cocles (pe cele ale palatelor), Mucius Scaevola şi Marcus Curtius, precum şi Ahile târând corpul lui Hector – după *Iliada* – (pe arc)[26]. Scena e înfăţişată la un punct de fugă. Ultima reprezentare pe care o voi aminti, din opera lui Botticelli, a unui arc de triumf inspirat de cel al lui Constantin este cea din panoul al patrulea – cel din urmă – din seria dedicată istoriei lui Nastagio degli Onesti (după Boccaccio, *Decameronul*, V, 9), în care un asemenea arc se vede în fundal, după o loggia monumentală de ordin corintic (pictura e compusă tot la un punct de fugă). Menţionez, din creaţia lui Perugino, şi *Căsătoria Sfintei Fecioare*, pictată în 1502 şi aflată la Musée des Beaux-Arts din Caen, având în axul compoziţiei o construcţie cu plan central, foarte asemănătoare cu *Tempietto*-ul lui Bramante, terminat în acelaşi an, şi care va fi reluată în faimoasa lucrare cu acelaşi subiect, realizată doi ani mai târziu de Rafael (*Sposalizio*), în prezent în colecţia de la Pinacoteca di Brera din Milano.

În operele pictorilor florentini de la mijlocul şi din a doua jumătate a Quattrocento-ului, interesul pentru pictarea arhitecturilor de interior este vădit şi prin preocuparea pentru redarea cât mai fidelă a materialelor şi pentru decoraţiile din ce în ce mai bogate, de factură clasică: în *Cina cea de Taină* a lui Andrea del Castagno (Sant'Apollonia, Firenze), în frescele lui Ghirlandajo de la bisericile florentine Santa Maria Novella (*Naşterea Sfintei Fecioare*, unde artistul ne introduce într-o sală cu coloane corintice şi pereţi din marmură colorată în partea de jos şi decoraţi cu basoreliefuri animate de *putti* la partea superioară) şi Santa Trinità (*Moartea Sfântului*

---

dorinţa papei Sixt al IV-lea, aşa cum spune Vasari, după modelul lucrării vecine a lui Cosimo Rosselli, *Cina cea de Taină*, unde coloanele şi capitelurile sunt complet acoperite cu decoraţii aurite, cf. Caterina Caneva, *ibidem*.

[26] Caterina Caneva, *op. cit.*, p. 136.

Scanned with OKEN Scanner

Francisc), în *Bunavestirea* lui Lorenzo di Credi (Uffizi, Firenze), pentru a termina cu arhitectura extravagantă şi deja aproape manieristă din frescele de la Santa Maria Novella ale lui Filippino Lippi (de altfel, în arta sa se poate observa o tratare riguroasă a arhitecturii clasice din *Scenele din viaţa Esterei* – Musée Condé, Chantilly; National Gallery of Canada, Ottawa; Museo Horne, Firenze şi, îndeosebi, Louvre, Paris). Probabil că artistul care face tranziţia la amplele şi maturele reprezentări arhitecturale ale lui Botticelli este maestrul acestuia, Fra Filippo Lippi. Astfel, la frescele acestuia din Catedrala din Prato se poate vedea cu uşurinţă această evoluţie: spaţiului de tip cutie din *Naşterea Sfântului Ştefan* şi celui urban ambiguu din *Disputa Sfântului Ştefan* le este opus cel coerent din *Ospăţul lui Irod*, unde sala, deşi neobişnuită ca alcătuire, oferă un ansamblu bine închegat, reprezentat la un punct de fugă. Un spaţiu interior asemănător, cu fundalul ritmat de arcade, fusese conceput anterior de Lippi, în lucrarea cu subiectul *Bunavestire* de la Galleria Nazionale d'Arte Antica de la Roma. Un spaţiu exterior echivoc şi o structurare puţin obişnuită a compoziţiei sunt cele din cealaltă operă cu subiectul *Bunavestire*, pictată în acelaşi an (1440) de Lippi, şi care se află la biserica San Lorenzo din Firenze: Sfânta Fecioară şi arhanghelul Gavriil se găsesc într-o loggie cu două travei, în axul tabloului găsindu-se o coloană. Prin arcadele loggiei se poate vedea o stradă, pictată la un punct de fugă, mărginită în partea dreaptă de o construcţie monumentală, cu pilaştri corintici şi două registre orizontale inegale. O a treia lucrare având subiectul *Bunavestire* este cea din ciclul frescelor Catedralei din Spoleto, unde scena se petrece sub o construcţie etajată, foarte asemănătoare cu cea pictată în aceiaşi ani şi amintită mai sus de aşa-numitul „Maestru al Panourilor Barberini". Botticelli a preluat de la maestrul său şi motive arhitecturale variate, pe care le va dezvolta permanent, aşa cum se va vedea: un interior al unei bazilici, cu cor semicircular şi coloane corintice, interior ce reprezintă o dezvoltare spaţială a celor din opera lui Lippi, este cel din panoul de la Accademia Carrara din Bergamo reprezentând *Scene din Viaţa Virginiei*, la fel ca şi interiorul clasicizant, împodobit cu baso- şi altoreliefuri, din *Alegoria Calomniei* (Uffizi, Firenze). Spaţii urbane ce prezintă analogii cu cel reprezentat în *Bunavestirea* de la San Lorenzo a lui Lippi pot fi văzute în cele patru panouri înfăţişând episoade din viaţa sfântului Zenobie (primele două la National Gallery, Londra, al treilea la Metropolitan Museum, New York, ultimul la Gemäldegalerie, Dresda). Toate prezintă vederi (pictate la un punct de fugă), mai mult sau mai puţin idealizate, ale unor străzi florentine, cu palate, biserici, loggii, în scena a doua părând a

Scanned with OKEN Scanner

fi reprezentată biserica San Salvatore şi una din porţile oraşului[27]. Dar pictura lui Botticelli prezintă particularităţi faţă de cea a lui Lippi, în ceea ce priveşte reprezentările de arhitectură. Trei dintre cele patru tablouri cu tema *Adoraţia magilor* (*tondo*-ul de la National Gallery, Londra, lucrarea de la National Gallery of Art, Washington şi cea de la Uffizi) plasează acţiunea în imediata vecinătate a unor construcţii clasicizante în ruină, cu intenţia evidentă de a arăta triumful creştinismului asupra epocii păgâne[28]. În fresca *Ispitirea lui Cristos* din Capela Sixtină vedem, în centrul compoziţiei, faţada unei clădiri, identificată de Horne cu spitalul Santo Spirito[29], iar de Lightbown cu vechea biserică San Pietro din Roma[30].

Evoluţia picturii Renaşterii în nordul şi nord-estul Italiei (Veneto) este în mod fundamental marcată de activitatea lui Andrea Mantegna. Privind o lucrare de pe la 1455, semnată de Gerolamo di Giovanni, *Bunavestirea* de la Pinacoteca din Camerino, în care scena sacră se desfăşoară într-un spaţiu echivoc (o stradă văzută la un punct de fugă, cu construcţii pitoreşti, dar stângaci reprezentate) şi splendida pictură cu acelaşi subiect a lui Carlo Crivelli de la National Gallery din Londra, putem vedea progresele indiscutabile realizate în arta veneţiană în câteva decenii de activitate a lui Mantegna şi a cumnatului său, Gentile Bellini, cei doi introducând nu numai un nou limbaj formal, dar creând şi o nouă modalitate de interpretare a spaţiului, atât prin construcţia perspectivală cât şi prin interpretarea semnificativă a obiectelor conţinute. Tabloul lui Crivelli înfăţişează o stradă văzută la un punct de fugă, scena fiind împărţită de aceasta pe verticală în două jumătăţi inegale; cea din dreapta este dominată de un palat amplu şi redat cu minuţiozitate, inclusiv decoraţiile în basorelief ale coloanelor şi frizelor (ele semănând destul de bine cu decoraţiile lui Rosselli sau Ghirlandajo, amintite mai sus), dar purtând în mod evident influenţa arhitecturilor bogate, de aceeaşi factură, reproduse de Mantegna în fresca – distrusă[31] – cu

---

[27] R. Lightbown, *op. cit.* şi Caterna Caneva, *op. cit.*, p. 139.

[28] Tot aşa procedează Antonio Pollaiuolo, în *Sf. Sebastian* (National Gallery, Londra), Francesco di Giorgio, în *Naşterea lui Cristos* (San Domenico, Siena), Lorenzo Costa, în *Adoraţia magilor* (Brera, Milano), Andrea Mantegna, aşa cum se va vedea şi mai jos, în două din cele trei variante ale *Sf. Sebastian* (Kunsthistorisches Museum, Viena şi Louvre, Paris) şi în scena (distrusă) a *Martiriului Sf. Iacob* de la Cappella Ovetari din Padova, precum şi Parmigianino, în *Madona şi Sf. Zaharia* (Uffizi, Firenze).

[29] H. P. Horne, *Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, London, 1908.

[30] R. Lightbown, *op. cit.* Faţada bisericii constantiniene San Pietro din Roma este înfăţişată de Rafael în fresca *Incendiul din Borgo* de la Vatican.

[31] Distruse în bombardamentul din 11 martie 1944.

Scanned with OKEN Scanner

Martiriul Sf. Iacob din Cappella Ovetari (Chiesa degli Eremitani, Padova), şi anume coloane cu secţiune patrulateră, cu feţele acoperite cu motive decorative în basorelief, în episoadele – păstrate – cu *Înălţarea Sfintei Fecioare* şi *Martiriul Sf. Cristofor* (de comparat palatul etajat din centrul compoziţiei cu cel din tabloul menţionat mai sus al lui Crivelli), în panoul dreapta, reprezentând *Circumciziunea,* din *Tripticul de la Uffizi*, în *Sf. Sebastian* de la Kunsthistorisches Museum din Viena) şi, în *trompe-l'œil*, în Camera degli Sposi a Palatului Ducal din Mantova[32]. Ceea ce este esenţial la Mantegna e însă modalitatea de creare a uni cadru arhitectural credibil, beneficiind de profunzime, coerenţă compoziţională şi veridicitate a edificiilor. Astfel, deosebit de bine este realizat spaţiul urban din *Martiriul Sf. Cristofor* din Cappella Ovetari, unde, pe lângă mai sus amintita construcţie, găsim, în partea dreaptă, o colonadă corintică (se relevă deosebita grijă pentru reprezentarea cât mai corectă a elementelor morfologice ale ordinului şi a materialului – marmură policromă – din care sunt realizate fusurile coloanelor) şi mai multe palate. Una dintre expresiile cele mai înalte ale concepţiei spaţiale a Renaşterii este obţinută însă de Mantegna în cele două predele din *Pala di San Zeno* în care sunt reprezentate *Rugăciunea din Grădina Ghetsemani* (Musée des Beaux-Arts, Tours) şi *Răstignirea* (Louvre, Paris), precum şi în cealaltă lucrare având subiectul *Rugăciunea din Grădina Ghetsemani* (National Gallery, Londra), unde fundalurile sunt reprezentate de vederi panoramice ale unor oraşe închipuind Ierusalimul, în realitate aşezări quattrocenteşti italiene, pictate cu o minuţiozitate apropiată de cea a artiştilor flamanzi, în *Sf. Sebastian* (Louvre, Paris), unde cetatea, aşezată aproape antigravitaţional pe o stâncă mult ieşită în consolă, domină ruinele antice de la poalele ei, într-o aluzie evidentă a triumfului religiei creştine asupra păgânismului, precum şi în *Adormirea Sfintei Fecioare* (Prado, Madrid), tablou în care privirea cuprinde un peisaj rural amplu, cu o apă curgătoare în prim-plan (în realitate o vedere a ecluzei de pe râul Mincio, de lângă Ferrara). Mantegna dezvoltă în continuare principiul picturii iluzioniste în frescele din Camera degli Sposi a Palatului Ducal de la Mantova, primul mare ansamblu al picturii universale în care se creează un cadru unitar de arhitectură în *trompe-l'œil*, începând cu coloanele şi terminând cu celebrul *oculus* de pe boltă, prin care vizitatorul zăreşte

---

[32] Dar şi în scenele 1 (National Gallery, Londra) şi 4 (Gemäldegalerie, Dresda) din amintita serie a vieţii Sf. Zenobie de Botticelli, în lucrarea, de asemenea citată, a Maestrului Panourilor Barberini, în *Sfânta. Fecioară şi Sf. Elisabeta* (Uffizi, Firenze) de Mariotto Albertinelli.

Scanned with OKEN Scanner

cerul şi mai multe personaje, printre care şi *putti*. Integrarea compoziției de pictură într-un cadru arhitectonic este vădită în cazul *Palei di San Zeno* (San Zeno, Verona), la care ancadramentul altarului este realizat în maniera fațadei unui templu clasic, cu coloane şi fronton, gen de ancadrament care va înlocui de acum înainte ancadramentele gotice sau goticizante ale tablourilor de altar[33].

De această experiență vor beneficia, în primul rând, cei doi Bellini, Gentile şi, mai ales, Giovanni, Mantegna fiind căsătorit cu sora lor, Nicolosia. Operele de dimensiuni mari ale lui Gentile Bellini reprezintă frecvent vederi din Venezia cu un realism ce astăzi ne apare ca fiind foarte modern pentru vremea respectivă şi explică în mare măsură faptul că, două secole şi jumătate mai târziu, aici vor apare Canaletto şi Guardi: *O Procesiune în Piazza San Marco* (Accademia, Venezia), pictată împreună cu fratele său, Giovanni, ne arată aspectul acestui spațiu urban în 1496. La fel de interesantă este o altă lucrare de dimensiuni mari, *Sf. Marcu predicând la Alexandria* (Brera, Milano), operă realizată, de asemenea, împreună cu Giovanni, acțiunea petrecându-se într-o piață San Marco modificată însă de fantezia artistului astfel încât să pară că s-ar găsi undeva în Orient: construcțiile care bordează laturile de nord şi de sud ale adevăratei piețe sunt înlocuite cu case de un aşa-zis stil islamic (oarecum familiar lui Gentile, care, în 1479-1480, a lucrat la Istanbul), biserica San Marco este transformată pentru a se adapta cadrului local, iar în fundal se văd mai multe minarete şi un obelisc egiptean. Poate cea mai poetică evocare a Veneziei din opera lui Gentile Bellini este *Miracolul Sfintei Cruci la Ponte San Lorenzo* (Accademia, Venezia), remarcabilă prin faptul că aici este înfățişată o zonă mai puțin reprezentativă a oraşului de pe lagună. Amintesc în final şi un tablou de interior al lui Gentile Bellini, *Vindecarea lui Pietro de Ludovici* (Accademia, Venezia), care arată interiorul unei biserici, pictat la un punct de fugă, putându-se vedea absida şi un tabernacol monumental. Vederile urbane ale lui Gentile pot fi puse în legătură directă cu cele ale lui Carpaccio, aşa cum se va vedea mai jos.

Lucrările cu acest subiect ale lui Giovanni Bellini sunt mai rare. Chiar dacă el, ca şi Mantegna, conferă o amploare spațială deosebită compozițiilor sale şi dacă stilul lor a fost, pe la 1460 – 1470, foarte asemănător. Mă opresc asupra fundalurilor din câteva lucrări: *Sf Ieronim*

---

[33] A se vedea, în acest sens, ancadramentele lucrărilor de această factură ale lui Giovanni Bellini – *Polipticul Sf. Vincenzo Ferrier* (Santi Giovanni e Paolo, Venezia), *Pala di Pesaro* (Museo Civico, Pesaro), *Tripticul Frari* (Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venezia).

Scanned with OKEN Scanner

într-un peisaj (Colecția Contini-Bonacossi, Firenze) oferă privirilor un decor mineral, realizat în maniera lui Mantegna, care se întinde spre un oraş, o compoziție în care se mixează vederi ale unor clădiri din Ravenna (biserica San Vitale, în stânga) şi din Rimini (Templul Malatestian), pictorul realizând astfel, aş putea spune, şi o operă de „urbanism". Un decor natural asemănător şi o vedere asupra unei ample rețele de fortificații găsim în lucrarea *Sf. Francisc primind stigmatele* (Colecția Frick, New York). *Pietà* de la Galleria dell'Accademia din Venezia ne arată, în planul îndepărtat, o vedere idealizată asupra Vicenzei[34]. În *Sacra Conversazione „Giovannelli"* (Accademia, Venezia), în planul secund, despărțit foarte brusc de primul, se vede un port dotat cu construcții defensive. O cetate închide perspectiva şi în partea dreaptă a peisajului din *Madonna del Prato* (National Gallery, Londra).

Pe lângă Mantegna, un rol important în elaborarea unei noi concepții de reprezentare spațial-volumetrică a arhitecturii în pictură l-a avut, la Venezia, Antonello da Messina, întrucât el face cunoscute aici tehnicile de lucru şi maniera de compunere a spațiului tridimensional virtual specifice şcoli flamande. Astfel, *Sf. Ieronim* (National Gallery, Londra) este legat de tradiția neerlandeză în primul rând prin menținerea caracterului gotic al interiorului şi, aşa cum observă Lazarev, prin deschiderea arcului de piatră din primul plan, diferită de arcul pur decorativ, folosit de maeştrii gotici italieni. Cel mai matur şi mai bine echilibrat spațiu arhitectural din creația lui Antonello este cel din *Sf. Sebastian* (Gemäldegalerie, Dresda), prin tipologia clădirilor, integral renascentiste, prin caracterul unitar al compoziției în care figura din primul plan nu este ruptă de fundal, prin tehnica perspectivală fără cusur.

Aşa cum am spus mai înainte, arta peisajului urban a lui Gentile Bellini[34] poate fi pusă foarte bine în relație cu cea a contemporanului său, Vittorio Carpaccio. Este sigur faptul că în operele lui Carpaccio se pot vedea cele mai ample, bogate şi bine construite reprezentări arhitecturale din pictura de până acum a Italiei. Nu este de neglijat în aprecierea acestora evaluarea aportului flamand, acesta fiind vizibil în minuțiozitatea cu totul specială a reprezentărilor şi în amploarea spațială deosebită. Pânzele care formează ciclul *Vieții Sf. Ursula* (Accademia, Venezia) denotă această concepție, iar sporirea ponderii compoziționale a arhitecturilor înfățişate reflectă şi evoluția cronologică. *Sosirea Sf. Ursula la Köln* prezintă o aşa-zisă vedere a oraşului de pe Rin, în care

[34] Stefano Zuffi, *Giovanni Bellini*, Arnoldo Mondadori, Milano, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

recunoaştem, de fapt, clădiri ale Veneziei (o cupolă şi campanila de la San Marco). *Întâlnirea Sf. Ursula la Roma cu papa* este un prilej pentru autor de a arăta, în partea dreaptă sus, o cetate de formă cilindrică, de fapt o vedere asupra castelului Sant'Angelo de la Roma. Scena *Plecării Sf. Ursula* este cea mai complexă şi cu deschiderea cea mai amplă din toată seria – ea prezintă un port în care sunt corăbii şi forfotesc oameni, peisajul fiind dominat în stânga de o înălţime pe care sunt ridicate fortificaţii care coboară până spre planul apropiat, iar în dreapta de un palat în maniera veneţiană, cu ferestre bifore, un edificiu având cupolă, o campanilă specifică pentru Venezia etc. Două dintre turnurile figurate aici sunt inspirate de construcţii existente: turnul Cavalerilor de Rodos şi turnul Sf. Marcu din Candia, pe care Carpaccio le cunoscuse din gravurile lucrării *Peregrinationes in Terram Sanctam* de Breydenbach[35] şi care au, în mod evident, rolul de a crea o atmosferă exotică (evident, Carpaccio nu ţine seamă de faptul că respectivele construcţii, realizate de cruciaţi în Orient, nu s-ar potrivi în cadrul care ar trebui să arate lumea bretonă din secolul al IV-lea). Episodul *Ambasadorii sosind la regele Bretaniei* este plasat într-un edificiu (în prim-plan) pe care l-am putea considera un fel de spaţiu-cutie, dacă nu ar fi evidentă intenţia artistului de a-şi plasa acţiunea într-un cadru, să-i spun, scenografic, cu o organizare tripartită, prin zona centrală privirea scăpând în peisaj, peisaj unde se poate observa bine un edificiu cu plan central, cupolă şi deambulator inelar, încadrat de un palat veneţian şi de un pavilion cu ceas, foarte asemănător cu Turnul Orologiului, construit în Piazza San Marco de Mario Coducci, între 1496 şi 1499[36], adică în aceeaşi perioadă în care s-a executat pictura. *Întoarcerea ambasadorilor* este o altă scenă complexă, în care vedem turnuri de apărare, case cu etaj şi, în planul mai apropiat, un palat asemănător cu cel din episodul *Plecării Sf. Ursula*, doar că la parter are un pasaj boltit, flancat de două basoreliefuri identificate ca fiind inspirate după un relief în bronz, datorat lui Vittorio Gambello, înfăţişând scene din viaţa lui Amor şi care se găseşte în prezent la Ca d'Oro[37]. Transformarea acestei clădiri denotă că, aici, pictorul îşi încearcă şi aptitudinile de creaţie arhitecturală. *Visul Sf. Ursula* ne prezintă un interior de casă patriciană veneţiană de la sfârşitul Quattrocento-ului,

---

[35] Un turn asemănător se găseşte şi în *Prezentarea Sfintei Fecioare la templu* (Brera, Milano), unde găsim elemente inspirate atât de Turnul Orologiului din Venezia, cât şi de cel din Padova.

[36] V. Peter Humfrey, *Carpaccio*, Bordas, Paris, 1992.

[37] *Ibidem*, p. 42.

Scanned with OKEN Scanner

figurată la un punct de fugă, amplasat foarte sus. Mai fantezist este însă interiorul din *Plecarea ambasadorilor*, unde Carpaccio realizează o decorație interioară bazată pe intarsii de marmură colorată. În cel de-al doilea mare ciclu pictat de Carpaccio, cel pentru Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, tablourile au dimensiuni mai mici, arhitectura este mai puțin spectaculoasă, dar nu neapărat mai puțin interesantă. Astfel, tabloul *Sf. Ieronim pătrunzând în curtea mănăstirii* ne prezintă două edificii, identificate de G. Perocco cu Scuola di San Giorgio şi cu biserica San Giovanni al Tempio[38]. O altă operă importantă a seriei, *Funeraliile Sf. Ieronim*, oferă o vedere a unui sat din Italia de nord de pe la 1500. Se pot identifica aici influențele lui Alvise Vivarini[39], din episodul omonim, pictat pentru Scuola di San Gerolamo din Canareggio, dar şi un anume naturalism de sorginte flamandă, prezent în arta Italiei septentrionale, aşa cum vedem şi în reprezentarea unui sat lombard obişnuit, neidealizat, ce constituie fundalul din *Fecioara cu Pruncul* (Accademia Carrara, Bergamo) de Ambrogio Bergognone. Dar asimilarea cea mai avansată a tradiției flamande este evidentă în tabloul *Sf. Augustin în cabinetul de lucru*, unde reprezentarea detaliată a interiorului ne face să ne gândim la cunoaşterea nemijlocită a unor originale aparținând tradiției lui Van Eyck[40]. Edificii foarte eclectice, gotice, bizantinizante, clasice sau de factură oarecum orientală se pot vedea în tablourile *Sf. Gheorghe şi balaurul, Triumful Sf. Gheorghe* şi *Sf. Gheorghe botezându-l pe regele Selen*. În cea de-a doua lucrare se pot identifica edificii precum biserica Sfântului Mormânt de la Ierusalim şi moscheea din Rama, reluate după gravurile din *Peregrinationes in Terram Sanctam* de Breydenbach[41]. Aceeaşi dorință pentru redarea unei „culori locale" este vădită în trei din cele patru lucrări din ciclul pentru Scuola di Santo Stefano: *Consacrarea Sf. Ştefan ca diacon* (Berlin), *Predica Sf. Ştefan* (Louvre, Paris), *Disputa Sf. Ştefan* (Brera, Milano), în care sunt alăturate, cu mare uşurință,

---

[38] G. Perocco, *Carpaccio nella Scuola di San Giorgio degli Schiavoni*, Venezia, 1964.

[39] V. Peter Humfrey, *op. cit.*, p. 67.

[40] *Ibidem*, p. 69. Marcantonio Michiel aminteşte de *Sf. Ieronim* al lui Antonello da Messina ca făcând parte din colecția venețiană Antoni Pasqualino, lucrare inspirată probabil de două opere ale lui Van Eyck cu acest subiect, existente în Italia în epocă. A se vedea *Naşterea Sfintei Fecioare* (Accademia Carrara, Bergamo), operă a lui Carpaccio din ciclul de la Santa Maria degli Albanesi, posibil inspirată de *Fecioara cu Pruncul* (Nelson Gallery – Atkins Museum, Kansas City) de Petrus Christus, tablou care a făcut parte din colecții venețiene, în *ibidem*, p. 81. V. şi Antonio Paolucci, *Quattrocento e Cinquecento*, Fratelli Fabbri Editore, Milano, 1978, despre tradiția lui Van Eyck în Europa.

[41] Peter Humfrey, *op. cit.*, p. 75.

Scanned with OKEN Scanner

elemente arhitecturale dintre cele mai diverse: construcții renascentiste cu coloane, loggii clasice, campanile venețiene, un arc de triumf roman (în tabloul de la Louvre), minarete (în ultimele două), o piramidă cu niște proporții şi ornamente foarte extravagante lângă un monument ecvestru în mod clar inspirat din cel realizat la Venezia de Verrocchio şi care-l reprezintă pe Bartolomeo Colleoni (în lucrarea de la Brera). Să notăm aici şi trei vederi „topografice" din Venezia trecerii de la Quattrocento la Cinquecento, avându-l ca autor pe Carpaccio: *Miracolul relicvelor adevăratei Cruci* (Accademia, Venezia), o vedere de o fidelitate extremă a porțiunii din Canal Grande unde astăzi se găseşte Ponte Rialto, *Leul lui San Marco* (Palatul Dogilor, Venezia), care are drept fundal o vedere de pe lagună a Piazzettei San Marco, precum şi *Viziunea preotului Francesco Ottobon* (Accademia, Venezia), unde descoperim o curioasă vedere interioară a bisericii venețiene Sant'Antonio di Castello (biserica nu mai există astăzi), nu de-a lungul naosului spre cor, ci pe o direcție perpendiculară, astfel încât să putem vedea elevația navei centrale.

În ceea ce priveşte şcoala ferareză de la sfârşitul Quattrocento-ului, putem spune că, deşi lecția lui Mantegna a fost înțeleasă şi asimilată, aportul flamand, vizibil în deosebita amploare a spațiului şi în precizia detaliilor din lucrările lui Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Antonello da Messina sau Carpaccio, nu este recognoscibil aici; arhitecturile pictate de Francesco del Cossa (bunăoară alegoria lunii mai din Palatul Schifanoia din Ferrara), Cosimo Tura (cele două panouri de la Muzeul Catedralei din Ferrara, pictate ca panouri de orgă) şi, mai cu seamă, predela de la Muzeul Vatican, pictată de Ercole de'Roberti pentru *Polipticul Griffoni*, realizat de Cossa în 1470, şi în care sunt înfățişate *Minunile Sf. Vincenzo Ferrier* – compusă după o schemă de organizare pe care am putea-o asemui cu cea a unei benzi desenate moderne (la fel cum procedase şi Uccello, în celebra sa lucrare înfățişând *Miracolul Ostiei profanate*) – cele patru minuni sunt reprezentate în succesiune (dimensiunile panoului fiind destul de neobişnuite – 30 x 215 cm), acțiunea desfăşurându-se în construcții ce denotă influența artei lui Mantegna sau în imediata lor apropiere: colonade corintice (scenele 1 şi 2), un edificiu ionic tetrastil (scena 3), o clădire cuprinsă de un incendiu care se stinge în urma intervenției miraculoase a sfântului (scena 3), un baldachin cu plan hexagonal, susținut de coloane corintice (scena 4).

În pictura Cinquecento-ului, se acordă o atenție ceva mai mică arhitecturii decât în secolul anterior. De cele mai multe ori, aceasta este redusă la un decor, mai mult sau mai puțin amplu, pentru scena principală,

Scanned with OKEN Scanner

pe care o conține, sau pentru care joacă doar rolul unui fundal. Este limpede că interesul pentru reprezentarea figurilor transcede asupra elementelor de cadru, iar artiştii Cinquecento-ului au considerat, poate, că odată ce problema reprezentării perspectivale a ajuns, încă din secolul anterior, la o rezolvare mai mult decât satisfăcătoare, nu mai e cazul să insiste în vederea unor eventuale perfecționări. Acest lucru e vizibil, aşa cum voi arăta mai jos, chiar în cazul şcolii venețiene, care crease, în ultimele trei-patru decenii ale secolului anterior şi, prin reflexul determinat de continuarea activității unor Gentile şi Giovanni Bellini sau a unui Carpaccio, după 1500, cele mai ample, spectaculoase şi detaliate compoziții în care arhitectura tindea să devină chiar subiectul principal. Pentru că, deja pe la 1510-1515, arta lor era considerată oarecum demodată, comparativ cu cea a mai tinerilor Giorgione şi Tizian. Iar acest interes mai scăzut ne apare cu atât mai surprinzător cu cât epoca respectivă este cea a marilor descoperiri geografice (descoperirea Americii, de către Cristofor Columb, în 1492, drumul spre India, cu ocolirea continentului african, întreprins de Vasco da Gama, în 1497, ocolul Pământului, realizat de expediția lui Fernando Magellan, în 1520-1521), care, aşa cum se va vedea în capitolul următor, au generat, în pictura flamandă şi în cea germană, o viziune mult mai amplă asupra peisajului şi a rolului acestuia în cadrul compoziției de pictură. S-ar putea presupune şi că începutul războaielor din Italia a determinat şi o reacție, mai mult sau mai puțin explicită, a artiştilor de retragere din fața peisajelor ample într-un spațiu închis sau mai puțin determinat din punct de vedere topografic (aşa cum procedează Leonardo da Vinci, Michelangelo, Andrea del Sarto, Correggio), sau că artele figurative, devenind, în mare parte, o formă de expresie a Contrareformei, zonele de interes ale artiştilor au suferit schimbări.

La Roma, Firenze sau Siena, situația este asemănătoare. Cele mai reprezentative vederi arhitecturale ale lui Rafael, în afară de amintita operă *Sposalizio*, sunt cele din trei fresce pictate în „Camerele" de la Vatican. În *Şcoala din Atena*, vedem interiorul, pus la un punct de fugă, al unei construcții asemănătoare cu o biserică, având bolți semicilindrice (care reiau forma arcadei încăperii pe peretele căreia e realizată lucrarea) şi cupolă. Un edificiu asemănător în *Alungarea lui Heliodor din Templu*. Sub aspect documentar, cea mai interesantă este compoziția reprezentând *Incendiul din Borgo*, în care se poate observa un fragment din fațada vechii biserici constantiniene San Pietro din Roma (demolată în acei ani de Bramante, pentru a face loc construcției actuale).

La Andrea del Sarto, aceeaşi relativă indiferență pentru elementele de cadru construit. Astfel, ultimele trei scene reprezentând *Viața Sf. Filippo*

Scanned with OKEN Scanner

Benizzi (Chiostrino dei Voti, Santissima Annunziata, Firenze) – *Vindecarea posedatului, Moartea Sf. Filippo Benizzi* şi *Miracolul relicvelor* – beneficiază de un cadru arhitectural destul de neutru, format din coloane dorice sau corintice şi arcade în plin cintru. *Bunavestirea* (probabil din 1512) de la Pitti are, ca element de decor, o construcţie cu pilaştri corintici şi o pergolă deasupra intrării, pusă bine în perspectivă, dar care, probabil, ar fi părut cam simplistă unui pictor de felul lui Carpaccio. O construcţie oarecum asemănătoare, care beneficiază, în plus, şi de o rotondă clasică este cea din fresca *Tributul Cezarului* de la Villa Medicea din Poggio a Caiano. De bună seamă, cel mai „arhitectural" dintre tablourile lui Andrea del Sarto este cel intitulat *Iosif explică visele Faraonului*, panou relativ mare (98 × 135 cm), din seria realizată în 1515 pentru camera nupţială din Palazzo Borgherini (actualmente Rosselli del Turco) din Firenze, cu ocazia căsătoriei lui Pierfrancesco Borgherini cu Margherita Acciaiuoli, serie având ca subiect *Scene din viaţa lui Iosif* şi din care mai fac parte încă treisprezece lucrări, de Andrea del Sarto (1), Jacopo Pontormo (4), Bacchiacca (6) şi Francesco Granacci (2)[42]. Construcţia care ocupă aproape întregul fundal este un *palazzo* florentin, pe jumătate gotic, pe jumătate renascentist, prevăzut cu o neobişnuită scară exterioară, căreia îi putem zări intradosul. Este logic să comparăm lucrarea lui Andrea del Sarto cu o altă operă din această serie, cea reprezentând pe *Iosif în Egipt* de Jacopo Pontormo, panou doar cu puţin mai mic (96 × 110 cm), şi în care putem vedea, de asemenea, o scară exterioară care înconjoară o construcţie cilindrică, dotată la parte superioară cu o platformă. O scară de asemenea puţin obişnuită în *Adoraţia magilor* (Uffizi, Firenze) de Leonardo da Vinci. Scara e formată din două rampe paralele, fără parapet, pe extradosul unor structuri asemănătoare unor arce butante. Rampele conduc spre un perete în ruină, în care e practicată o fantă dreptunghiulară. Lipsa de funcţionalitate a construcţiei şi, în particular, a scării, este evidentă şi e greu de presupus că artistul şi omul de ştiinţă Leonardo da Vinci nu a imaginat-o astfel fără un scop anume. Acesta nu poate fi decât acela de sugerare a sfârşitului epocii păgâne (stadiul de ruină al clădirii) şi a inferiorităţii sale faţă de cea creştină (disfuncţionalitatea flagrantă a acesteia). Diferenţele dintre Clasicismul lui Andrea del Sarto şi Manierismul, să-i spun, oarecum „anticlasicizant", propriu lui Pontormo sunt vizibile nu numai în organizarea de ansamblu a compoziţiei, dar şi în caracterul total diferit al construcţiilor figurate. Integrarea de elemente de arhitectură în *trompe-l'œil* este evidentă în două fresce precum *Cina cea de Taină* de Andrea del Sarto (Cenacolo di San Salvi, Firenze) – ferestrele

[42] V. Antonio Natali, Alessandro Cecchi, *Andrea del Sarto*, Bordas, Paris, 1992, p. 95.

Scanned with OKEN Scanner

de deasupra mesei unde stau Isus Cristos şi Apostolii – şi *Bunavestire* de Pontormo (Santa Felicità, Firenze), unde apar elemente de decoraţie arhitecturală pictate iluzionist.

Fragmente de arhitectură clasică întâlnim în lucrări precum *Zeus pictând*, scenă din decoraţia în frescă a palatului Bindi-Sergardi din Siena, de Domenico Beccafumi, *Bunavestire* de Francesco Francia (Brera, Milano), decoraţia în frescă din Sala dei Giganti de la Palazzo del Té din Mantova de Giulio Romano, cele realizate de Sodoma la Villa Farnesina din Roma şi de Baldassare Peruzzi, la aceeaşi construcţie (Sala delle Prospettive), unde vedem un decor de coloane în *trompe-l'œil*, printre care privirea scapă într-un peisaj pictat de asemenea iluzionist. Secolului al XVI-lea italian (şi îndeosebi Manierismului) îi este caracteristică o evoluţie semnificativă a picturii iluzioniste, creându-se bazele marii arte de acest tip a Barocului secolelor XVII şi XVIII (Pietro da Cortona, Baciccio, Andrea del Pozzo, Giovanni Battista Tiepolo ş.a.). Exemple dintre cele mai elocvente sunt frescele lui Correggio de pe cupola bisericii San Giovanni Evangelista din Parma şi de pe cea a Catedralei de asemenea din Parma, unde metoda creării iluziei de deschidere a bolţii către cer, utilizată de Mantegna în Camera degli Sposi, este dezvoltată într-un mod cu totul genial.

Aşa cum spuneam mai înainte, arta lui Giorgione şi, ulterior, cea a lui Tizian, bazate pe un clar-obscur accentuat, au făcut ca maniera liniară şi extrem de detaliată a lui Carpaccio şi a lui Giovanni Bellini să nu mai fie la modă la Venezia după 1510-1515. Bellini, cel puţin, şi-a adaptat stilul la noile cerinţe ale comanditarilor, aşa cum demonstrează lucrările sale târzii, precum singura sa operă cu tematică mitologică, *Ospăţul zeilor* (National Gallery of Art, Washington) sau *Beţia lui Noe* (Musée des Beaux-Arts, Besançon). Printr-o inerţie demnă de remarcat, unii artişti veneţieni perpetuează încă unul sau două decenii stilul lui Giovanni Bellini (Cima da Conegliano, Marco Basaiti) sau cel al lui Carpaccio (Giovanni Mansueti, cu o lucrare de pe la 1525, de la Pinacoteca di Brera din Milano, *Sf. Marcu botezându-l pe Sf. Annianus*, în care e prezentat un interior complex, etajat, cu scări şi balcoane).

Atitudinea artistică a lui Giorgione schimbă traseul picturii veneţiene pentru un secol. Fundalurile sale, învăluite în clar obscur, reprezintă arareori vederi urbane, aşa cum se întâmplă în *Sfânta Fecioară citind*, lucrare aflată în prezent la Ashmolean Museum din Oxford, în planul îndepărtat fiind vizibilă o vedere vaporoasă a Piazzettei San Marco, aşa cum se vede de pe lagună. Cel mai adesea, vederile sunt din locuri puţin

Scanned with OKEN Scanner

cunoscute, deşi, în general, recognoscibile. În *Judecata lui Moise* (Uffizi, Firenze), vederea din planul secund este, de obicei, considerată a fi una din Castelfranco, localitatea de obârşie a lui Giorgione[43]. Probabil că şi cea din *Judecata lui Solomon*, de la acelaşi muzeu, să fie rezultatul folosirii imaginilor unor edificii din aceeaşi aşezare. *Venus dormind* (Gemäldegalerie, Dresda) ridică o problemă specială în ceea ce priveşte decorul din fundal, identificat cu castelul rural de la Asolo al protectoarei lui Giorgione, fosta regină a Ciprului Caterina Cornaro, castelul fiind reprezentat aproape identic (inclusiv unghiul de vedere) în *Noli me tangere* (National Gallery, Londra) de Tizian. Astfel, ipoteza unei intervenţii, măcar redusă la respectivul element de fundal, a maestrului din Pieve di Cadore apare ca foarte probabilă[44]. Castelul respectiv apare, e adevărat, dintr-un unghi diferit, în *Apusul de soare*, lucrare a lui Giorgione aflată în prezent la National Gallery din Londra. În ceea ce priveşte arhitectura rustică din cel mai celebru tablou al lui Giorgione, *Furtuna* (Accademia, Venezia), ea poate fi considerată ca apropiată tipologic celei din gravurile din 1510 ale lui Giulio Campagnola. În funcţie de diferitele propuneri de subiect pentru această lucrare, subiect rămas încă obscur, aşezarea din planul secund ar reprezenta Carrara (potrivit lui de Minerbi) sau Euchaita (cum consideră de Grummond), dintre toţi istoricii care au făcut propuneri de titlu, aceştia fiind singurii care se ocupă şi de cadrul arhitectural[45].

În operele maeştrilor veneţieni de la mijlocul secolului, arhitectura nu joacă un rol esenţial. Singurul tablou important al lui Tizian care beneficiază de un decor arhitectonic de amploare este *Prezentarea Sfintei Fecioare la Templu* (Accademia, Venezia), dominat de o scară monumentală, care creează o axă diagonală ascensională, şi de o arhitectură clasică foarte aleasă. Mai pot fi amintite interiorul clasic şi amplu din *Pescarul aducând dogelui inelul Sf. Marcu* de Paris Bordone[46]

---

[43] Atât lucrarea aceasta cât şi cea următoare (pandantul ei, aproape sigur) au suscitat discuţii în ceea ce priveşte paternitatea lui Giorgione, enunţându-se posibilitatea unei intervenţii, măcar parţiale, a lui Giulio Campagnola, Rocco Marconi sau Girolamo Romanino. V. Annalisa Perissa Torrini, *Giorgione*, Bordas, Paris, 1993, p. 16 şi 20.

[44] Unii exegeţi (Louis Hourticq, A. Morassi, A. Ballarin) au mers până la a atribui întregul tablou lui Tizian.

[45] V. Salvattore Settis, *La „Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino, 1978.

[46] Care constituie, pe cât se pare, tabloul pandant celui aflat tot la Galleria dell'Accademia din Venezia, reprezentând pe Sf. Marcu, Sf. Gheorghe şi Sf. Nicolae potolind furtuna pe mare, atribuit de Vasari lui Giorgione, apoi lui Palma il Vecchio şi, în cele din urmă (L. Justi, 1908, G.M. Richter, 1937), lui Paris Bordone. Stau ca dovadă şi dimensiunile lucrărilor (360 × 406 cm, respectiv 365 × 295 cm).

Scanned with OKEN Scanner

şi cel de dimensiuni mai reduse, imaginat de Lorenzo Lotto în *Bunavestirea* de la Pinacoteca din Recanati.

Pentru a putea să găsim reprezentări arhitecturale consistente va trebui să privim lucrările celor doi mari manierişti veneţieni, Paolo Veronese şi Jacopo Tintoretto. Primul îşi compune vastele compoziţii de multe ori într-un cadru scenografic, format din colonade clasice, care, în unele cazuri, conduc gradat privirea spre punctul de fugă. Citez câteva dintre cele mai reprezentative lucrări realizate în acest mod: *Bunavestire* (Uffizi, Firenze; Accademia, Venezia), *Ospăţul din casa lui Simon* (Galleria Sabauda, Torino; Brera, Milano; Palatul, Versailles; Colecţia Thyssen, Lugano), *Alexandru şi familia lui Darius* (National Gallery, Londra), *Martiriul Sf. Sebastian* (San Sebastiano, Venezia), panourile orgii bisericii San Sebastiano din Venezia, *Nunta din Cana* (Louvre, Paris), *Ospăţul din Casa lui Levi* (Accademia, Venezia), *Cina Sf. Grigore cel Mare* (Santuario di Monte Berico, Vicenza), *Triumful Veneziei* (Sala Marelui Consiliu, Palazzo Ducale, Venezia). Rolul acestor arhitecturi nu este niciodată determinant în cadrul lucrării; ele ritmează fundalul, determină din punct de vedere geometric spaţiul unde se desfăşoară acţiunea, umplu spaţiile rămase neocupate şi echilibrează compoziţia. Nu vom recunoaşte niciodată la Veronese un cadru arhitectural „real", sau măcar mixaje de elemente arhitectonice existente, ci doar secvenţe destul de impersonale de arhitectură clasică. De o importanţă artistică excepţională este decoraţia în frescă a Villei Barbaro de la Maser (capodoperă a arhitectului Andrea Palladio), excepţională lucrare a lui Paolo Veronese. Nicăieri pictura iluzionistă nu a fost utilizată cu mai multă virtuozitate şi, în acelaşi timp, cu mai mult spirit şi bună dispoziţie; personaje pictate care ne privesc peste balustrade (în Sala Olimpului sau în Sala Cruciformă), coloane, ancadramente de uşi şi, în general, o întreagă decoraţie de arhitectură pictată în *trompe-l'œil* (în Sala Olimpului, Sala Cruciformă, Sala lui Bacchus, Sala Amorului conjugal, Sala Câinelui, Sala Lămpii cu ulei), printre falsele coloane pictate zărindu-se splendide fragmente de peisaj, animate de arhitecturi diverse (cele din Sala Olimpului, Sala lui Bacchus, sala Amorului conjugal, Sala Câinelui, Sala Lămpii cu ulei). De o tipologie asemănătoare sunt şi frescele executate de Battista Franco şi Giambattista Zelotti pentru o altă vilă a lui Palladio, Villa Foscari de la Malcontenta di Mira. Giambattista Zelotti realizează şi decoraţia în frescă (de asemenea inspirată de cea a lui Veronese) de la Villa Emo din Fanzolo di Vedelago, o altă creaţie majoră a lui Palladio. Nu este întâmplător că tot Palladio concepe şi, parţial, realizează, Teatrul Olimpic de la Vicenza, cu specta-

Scanned with OKEN Scanner

culoasele efecte de spații urbane în *trompe-l'œil* (realizate de Vincenzo Scamozzi) pe peretele scenei.

Şi Tintoretto creează compoziții imaginare de arhitectură. Uneori au rolul de fundal; acestea sunt tot de factură clasicizantă, numai că, suplimentat față de Veronese, ele au rolul de a crea axe diagonale de organizare a compoziției, liniile de fugă generând direcțiile după care sunt organizate elementele de decor arhitectural. Altfel spus, dacă la Veronese se unifică scena prin succesiuni de planuri de obicei paralele cu cel al tabloului, la Tintoretto acestea sunt planuri perpendiculare pe planul tabloului, unificarea făcându-se mai accentuat în profunzime. Aşa se procedează în lucrări precum *Cristos spălând picioarele ucenicilor* (Prado, Madrid) ori *Cristos în fața lui Pilat* (Scuola di San Rocco, Venezia). Dar aceste elemente arhitecturale clasicizante depăşesc câteodată rolul de simplu fundal, ele ajungând să conțină scena. Două lucrări fundamentale ale lui Tintoretto dovedesc afirmația aceasta: *Găsirea corpului Sf. Marcu* (Brera, Milano) şi *Răpirea corpului Sf. Marcu* (Accademia, Venezia). Deşi prima este o scenă de interior, acesta fiind ritmat de o serie de arcade în plin cintru, iar a doua una de exterior, acțiunea desfăşurându-se într-o piață mare cu arcade, punctul de intersecție al liniilor de fugă fiind mascat de o biserică manieristă, cu un turn-clopotniță în fațadă, efectul obținut este, practic, acelaşi: traseele ordonatoare sunt diagonale, toată scena părând a fi aspirată de punctul de fugă. Se poate spune că Barocul începe să se manifeste în Italia.

3. PERIOADA GOTICĂ TRANSALPINĂ

Şi în pictura flamandă din jurul anului 1400 arhitectura este reprezentată sub forma spațiilor-cutie, însă aici este vorba de spații-cutie de o configurație mai complexă decât în cazul artei italiene din Trecento, fiindcă, frecvent, ele sunt concepute, totuşi, ca nişte obiecte de arhitectură gotice, detaliile decorative fiind observate foarte atent şi redate cu multă precizie. După Van Eyck, putem spune că pictura din Țările de Jos rămâne, până la începutul secolului al XVI-lea, gotică din punct de vedere stilistic, asimilând însă metoda de construcție perspectivală.

Astfel, voleul înfățişând *Prezentarea lui Isus la templu şi Fuga în Egipt* din *Dipticul* lui Melchior Broederlam de la Musée des Beaux-Arts din Dijon ne prezintă templul sub forma unei secțiuni perspective printr-o

Scanned with OKEN Scanner

construcție ce pare a fi un baldachin (prevăzut cu un turn-clopotniță!), care în interior apare sub forma unei biserici gotice. Încă nu există vreo proporționare cât de cât corectă a diferitelor părți ale lucrării, având în vedere că opera a fost executată pe la 1394-1399. Mult mai matură este însă o creație mai nouă cu câteva decenii, faimosul *Triptic Mérode* (Metropolitan, New York), capodopera Maestrului din Flémalle. Lucrarea este destul de bine pusă în perspectivă; acest lucru se vede îndeosebi în panoul central (*Bunavestirea*), scena sacră petrecându-se într-un interior reprezentat cu destulă exactitate, precum şi în voleul din dreapta (*Sf. Iosif*), scenă tot de interior, dar aici privirea putând îmbrățişa, prin fereastra deschisă, o vedere a unui oraş medieval flamand. Interiorul este aproape identic cu cel din voleul de la Prado unde este înfățişată Sf. Barbara: aceeaşi dispunere a punctului de fugă, o tratare similară a interiorului şi, de asemenea, printr-o fereastră se poate vedea peisajul. În cameră se zăresc tot felul de obiecte mărunte, anunțându-se astfel pictura de gen: un ceainic mare agățat deasupra focului, în încăperea din panoul central, o cursă de şoareci şi unelte de dulgherit în voleul din dreapta. În schimb, aversul voleului tripticului aflat la Prado, în care este figurată *Căsătoria Sfintei Fecioare*, într-o scenă de exterior, alătură, într-o perspectivă mai puțin precisă, un edificiu cu arcade şi coloane romanice unui fragment (de fapt un portal) de clădire gotică.

Asimilarea tehnicii perspectivale a creat, cu timpul, şi în Țările de Jos, o concepție spațială adecvată. Vederile, atât exterioare cât şi interioare, câştigă în coerență, raporturile între diferitele obiecte devin cele juste. Acest lucru se poate urmări în opera lui Jan Van Eyck. Nu se ştie dacă el, aşa cum îi atribuie tradiția, este inventatorul picturii în ulei, dar, în mod sigur, este primul artist de la nord de Alpi care şi-a realizat lucrările pe baza perspectivei liniare, obținând o extraordinară unitate în multiplicitatea părților tabloului, grupate într-un spațiu ordonat cu meticulozitate după severe reguli geometrice şi în care detaliile sunt reproduse cu o grijă aproape incredibilă. *Altarul poliptic al Mielului Mistic* (St-Bavo, Gand) este una dintre acele capodopere care generează o întreagă evoluție a artei ulterioare. În panoul ce înfățişează adorația Mielului, pe după colinele din planul al doilea se zăresc nenumărate construcții, biserici gotice şi romanice, turnuri-clopotniță, precum şi o construcție gotică având plan central, al cărei motiv va fi reluat de Van Eyck în *Sf. Barbara* (Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers). Grija perntru reprezentarea celor mai mici detalii, implicit şi a celor de arhitectură, este excepțională. Acelaşi tip de clădiri, poziționate în acelaşi fel, apar în cele două voleuri, cel al

Scanned with OKEN Scanner

Judecătorilor[47] şi cel al Cavalerilor lui Cristos. O grijă identică pentru redarea detaliilor se poate observa şi în reprezentările pieselor de mobilier: pe voleul stâng, îngerii cântă în faţa unei strane de lemn, pe care putem identifica un relief cu Sf. Gheorghe ucigând balaurul. Spaţiul interior este redat cu mare migală şi excelent pus în perspectivă frontală în *Madona Cancelarului Rolin* (Louvre, Paris): printre cele trei arcade se vede un peisaj mirific, cu munţi şi un curs de apă traversat de un pod, care uneşte cele două maluri pe care e situată o aşezare, pictată la un nivel de detaliere extraordinar, aşezare care a fost considerată, pe rând, ca o vedere idealizată a oraşelor Maastricht, Liège, Utrecht, Geneva, Lyon sau Autun, oraşul natal al comanditarului, cancelarul Nicolas Rolin[48]. Un interior, de data aceasta al unei case burgheze flamande, este cel dintr-o altă capodoperă a lui Van Eyck, *Soţii Arnolfini* (National Gallery, Londra), pictat de asemenea la un punct de fugă, punct mascat de o oglindă convexă de pe peretele din spate, în care camera se vede reflectată. Se pot identifica şi zece scene ale Patimilor lui Cristos, pictate în medalion în jurul oglinzii, după cum în *Bunavestirea* de la National Gallery of Art din Washington se pot identifica semnele zodiacale de pe pardoseala bisericii în care se desfăşoară scena sacră, portrete de pe medalioanele peretelui, picturi murale (Moise salvat din apă)[49]. Există, în dublul portret al soţilor Arnolfini, nenumărate aluzii simbolice, mai mult sau mai puţin criptate. Oglinda are semnificaţia de *vanitas vanitatum*; şiragul de perle la fel. Căţelul şi candelabrul în care arde o singură lumânare simbolizează fidelitatea în căsnicie. Fructele fac aluzie la Păcatul Originar.

Pentru Van Eyck, un cadru aproape ideal de plasare a acţiunii lucrărilor sale este cel al navei principale a unei biserici romanice (în *Madona Canonicului Van der Paele* de la Groeningemuseum, Bruges şi în *Tripticul de la Dresda*, aflat în colecţia de la Gemäldegalerie din Dresda, în cazul ultimei opere, navele laterale, cu acelaşi punct de fugă cu cel al navei centrale din panoul din mijloc, fiind figurate pe voleuri) sau gotice (*Sfânta Fecioară cu Pruncul într-o biserică*, lucrare ce se găseşte la Gemäldegalerie Dahlem din Berlin, şi în care artistul prezintă interiorul unei biserici gotice franceze, cu cor prevăzut cu deambulator, *jubé* şi elevaţie interioară cu trei etaje, precum şi *Bunavestirea* de la National

---

[47] Furat la 11 aprilie 1934 şi înlocuit cu o copie.

[48] V. Giorgio T. Faggin, *Van Eyck*, Fratelli Fabbri Editore, Milano, 1977.

[49] V. şi Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 447-448.

Scanned with OKEN Scanner

Gallery of Art din Washington). Amintesc şi monumentala construcţie gotică dintr-o lucrare atribuită lui Van Eyck, *Fântâna Vieţii* (Museu de Arte Antiga, Lisabona), structură pe care o regăsim, simplificată, în *Calea Paradisului* (Musée des Beaux-Arts, Lille) de Dirk Bouts.

Tradiţia lui Van Eyck este vizibilă în întreaga pictură occidentală din secolul al XV-lea şi de la începutul celui următor, până în Italia, unde pictori precum Antonello da Messina sau Carpaccio dau dovada faptului că au cunoscut şi au înţeles lecţia maestrului flamand. O operă spaniolă timpurie ce poartă influenţa clară a lui Van Eyck este *Madona consilierilor* (Museo de Arte de Catalunya, Barcelona), lucrare de pe la 1445 a lui Luis Dalmau, în care cadrul arhitectural e reprezentat de o biserică gotică, văzută în secţiune perspectivală şi de arcade gotice cu structură flamboyantă. Influenţele flamande se vor combina, în pictura spaniolă, cu cele italiene, aşa cum este cazul fundalurilor arhitecturale ce reprezintă fortificaţii gotice din lucrări ca *Sf. Gheorghe şi balaurul* (Art Institute, Chicago) de Bernardo Martorell şi *Pietà* (Prado, Madrid) de Fernando Gallego.

Rogier Van der Weyden este pictorul neerlandez care a asimilat în măsura cea mai mare maniera artistică a lui Van Eyck, cu toate că el nu merge mai departe pe calea unificării spaţiale a compoziţiei pictate. În cele trei panouri înfăţişând pe *Sf. Luca pictând-o pe Sfânta Fecioară* (Museum of Fine Arts, Boston; variante la Ermitaj, St Petersburg şi la Alte Pinakothek, München), el reia schema compoziţională a *Madonei Cancelarului Rolin*, doar că interiorul şi peisajul din fundal sunt de mai mică amploare. Un interes particular prezintă interiorul din *Bunavestirea* de la Louvre, deoarece înfăţişează cu acurateţe un spaţiu domestic specific pentru arhitectura de interior flamandă din secolul al XV-lea, şi care a avut o influenţă importantă asupra scenelor asemănătoare din pictura Ţărilor de Jos, dar şi asupra artei lui Antonello da Messina. Cele două panouri laterale din *Tripticul Sfintei Fecioare*, aflate la Capilla Real din Granada, au pictate, în *trompe-l'œil*, ancadramente gotice, cu colonete ce poartă statui surmontate de edicule, iar în scena *Plângerii lui Cristos*, în fundal este pictat un castel gotic. Tot fortificaţii gotice asigură şi fundalul din peisajul *Punerii în Mormânt* (Uffizi, Firenze). Panoul central din *Tripticul celor Şapte Taine* (Musée des Beaux-Arts, Anvers) arată interiorul navei centrale a unei biserici gotice de tip francez, cu cor dotat cu deambulator, *jubé*, elevaţie a navei cu trei etaje, la fel ca în tabloul de la Berlin al lui Van Eyck, amintit mai sus. Pe voleuri sunt înfăţişate nava laterală (voleul din stânga) şi o capelă laterală (voleul din dreapta). Panourile laterale ale *Tripticului de la biserica Sf. Columba din Köln*

Scanned with OKEN Scanner

înfățișează un interior de casă flamandă, oarecum asemănător cu cel din *Bunavestirea* de la Louvre (panoul din dreapta) şi un interior de biserică romanică, văzut spre cor, care are o elevație cu trei etaje, fiind prevăzut cu deambulator. Panoul central are ca fundal un oraş medieval, care denotă înțelegerea profundă a operei lui Van Eyck. Acest tip de construcții gotice animă fundalurile multor lucrări din Țările de Jos ale secolului al XV-lea şi începutului de secol XVI: *Învierea lui Lazăr* (Louvre, Paris) şi *Adorația magilor* (Galeria Națională, Praga) de Geertgen tot Sint Jans, *Tripticul Portinari* (Uffizi, Firenze) de Hugo Van der Goes (în panoul central), *Cristos luându-şi rămas-bun de la Sfânta Fecioară* (Rijksmuseum, Amsterdam) de Cornelis Engebrechtsz, ori *Tripticul lui Jean des Trompes* (Kunsthistorisches Museum, Viena) de Gerard David (de asemenea în panoul central) şi, mai cu seamă, o altă lucrare a aceluiaşi pictor, *Căsătoria mistică a Sf. Ecaterina* (National Gallery, Londra). Fundalurile multor lucrări de Hyeronimus Bosch denotă o aceeaşi concepție asupra decorului arhitectural, doar că siluetele aşezărilor gotice nu sunt atât de detaliate: aşa se întâmplă în opere precum *Ecce Homo* (Staedel, Frankfurt), *Răstignirea cu sfinți şi donatori* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles), voleul dreapta din *Ispitirea Sf. Anton* (Museu de Arte Antiga, Lisabona), *Via Crucis* (Palatul Regal, Madrid), *Tripticul Epifaniei* (Prado, Madrid, în panoul central). Reprezentările de interior, de regulă la un punct de fugă, nu sunt ocolite – de exemplu o abilă construcție perspectivală este cea din panoul central, înfățişând *Cina cea de Taină*, din *Altarul Sfintei Cuminecături* (Saint-Pierre, Louvain), de Dirk Bouts. Putem vedea aici o sală cu ferestre şi arcade ogivale şi tavan de lemn, dar tot mobilierul este dispus paralel cu pereții camerei, pentru a se evita punctele de fugă suplimentare.

Concepția flamandă asupra organizării compoziției pictate generează, la mijlocul secolului al XV-lea, un tip nou de reprezentare figurativă, cea a *peisajului cu figuri*, în care scena din primul plan nu mai este despărțită de planul îndepărtat printr-o cezură importantă, ci între planul apropiat şi cel îndepărtat legătura se face printr-o succesiune de planuri regresive, scena fiind conținută de peisaj. Organizarea peisajului cu figuri apare încă dintr-un tablou de la 1444 al lui Konrad Witz, *Pescuitul miraculos* (Musée d'Art et d'Histoire, Geneva), dar el va fi pe deplin asimilat de-abia prin opera lui Geertgen tot Sint Jans. *Sf. Ioan Botezătorul* (Berlin) este o lucrare de mare importanță a picturii apusene, prin faptul că integrarea figurii principale în cadrul natural este realizată în mod firesc şi complet. Peisajul cu figuri va căpăta un statut special în operele marilor peisagişti

Scanned with OKEN Scanner

din secolul următor – Joachim Patinir, Herri Met de Bles, Pieter Bruegel cel Bătrân, Albrecht Altdorfer. Acest tip de structurare este vizibilă în cadrele arhitecturale imaginate de Hans Memling. *Tripticul de la Gdańsk* (Muzeul, Gdańsk) este încă destul de arhaic, el amintind de lucrările asemănătoare, mai vechi cu câteva decenii, ale lui Rogier Van der Weyden (în voleul stânga, Poarta Paradisului este imaginată de autor ca un portal de biserică gotică). Dar două vederi în perspectivă *vol-d'oiseau* ale unor oraşe fortificate – cele din *Patimile lui Cristos* (Galleria Sabauda, Torino) şi din *Cele şapte bucurii ale Sfintei Fecioare* (Alte Pinakothek, München) ale aceluiaşi autor – chiar dacă suferă de unele lipsuri în ceea ce priveşte tehnica perspectivală, oferă o vedere de tip peisaj urban cu figuri, peisaj supraîncărcat de detalii de arhitectură romanice şi gotice. Succesiunea continuă a planurilor către decorul arhitectural din fundal este sesizabilă şi în *Sf. Sebastian* (Musée Royal d'Art Ancien, Bruxelles), în voleul din stânga al *Tripticului Căsătoriei mistice a Sf. Ecaterina* (Hôpital Saint-Jean, Bruges), deşi, în ultimul caz, cadrul urban nu este construit de o manieră prea convingătoare (în panoul central, putem distinge însă peisajul doar printre nişte coloane, aşezate într-o anvelopă dublă semicirculară), precum şi în panoul principal al *Tripticului Patimilor* (St. Annen Museum, Lübeck). Fără îndoială, cele mai reuşite imagini arhitecturale de Memling sunt acelea de pe vestitul *Relicvariu al Sf. Ursula* (Hôpital Saint-Jean, Bruges). Cele trei etape ale călătoriei sfintei – Köln, Basel, Roma – constituie un bun prilej pentru reprezentarea a tot atâtea scene urbane. Cea mai izbutită este vederea oraşului Köln, de pe malul Rinului (care însă, curios, apare de două ori, din acelaşi unghi, pe ambele laturi lungi ale relicvariului), fiind vizibile corul catedralei (atât era construit la acea dată, transeptul, naosul şi turnurile faţadei fiind din secolul al XIX-lea) şi biserica Gross St. Martin. Deşi vederea din Roma este în mod clar rodul imaginaţiei lui Memling, e de notat faptul că edificiile înfăţişate aici nu mai sunt de stil gotic, ca în cazul celor din Basel, ci de un stil mai apropiat de cel romanic şi cu aluzii la arhitectura antică.

În Franţa, reprezentările de obiecte de arhitectură apar încă din perioada romanică; cele mai frumoase sunt, de bună seamă, cele din picturile murale din interiorul bisericii de la Saint-Savin-sur-Gartempe. Turnul Babel, de pildă (porţiunea de sud a bolţii semicilindrice a naosului), este sugerat printr-un fel de baldachin cu plan patrulater, aşezat pe coloane[50]. În *Beţia lui Noe*, silueta unei aşezări este sugerată

[50] V. Prosper Mérimée, *Studii asupra artelor din Evul Mediu*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980, p. 140 şi Guy Knoché, *Trésors de l'Art Roman*, Marabout, Paris, p. 92-93.

Scanned with OKEN Scanner

prin mai multe turnulețe cu învelitori în șarpantă[51]. În ceea ce privește reprezentările arhitecturale, în pictura vitraliilor se petrece un fenomen apropiat cu cel din pictura de panou sau de frescă: secolul al XIII-lea este cel al reprezentărilor excesiv de schematizate, arhitectura fiind doar sugerată, fără nici o intenție de reprezentare imitativă, ci doar strict simbolică: lucrul se observă cel mai bine în unele vitralii de la Catedrala din Bourges (*Vitraliul lui Lazăr* din partea nordică a deambulatorului) și de la Catedrala din Chartres (vitraliul din prima travee din stânga a corului). Uneori decorația se reduce la un șir de coloane suportând arcade (*Vitraliul legendei Sf. Eustache* de la Catedrala din Chartres[52]). În primul dintre acestea sunt reprezentate o serie de fortificații, cu creneluri și bastioane. În cel de-al doilea, figura Sfintei Fecioare este încadrată de un baldachin, iar la partea superioară se vede o clădire cu turnulețe. În secolul al XIV-lea, detaliile sunt reprezentate cu mai mare acuratețe, ca, de exemplu, în Capela Rozariului de la Catedrala din Evreux, iar în veacul următor se ajunge, ca și în pictura epocii, ca elementele arhitecturale să domine frecvent întreaga scenă. Astfel, în *Vitraliul Cardinalului de Bourbon* de la Catedrala din Moulins, figurile sunt complet încadrate de baldachine gotice flamboyante, redate cu precizie. La Catedrala din Auch, vitraliile corului, executate pe la 1507–1514, înfățișează combinații de elemente arhitecturale gotice și renascentiste (de ex., în prima capelă nord a corului). La Catedrala Saint-Nazaire din Carcassonne, vitraliile nr. 2 și 4 ale absidei înfățișează, de asemenea, scene de arhitectură.

Capodopera absolută a miniaturii gotice franceze este extraordinara serie *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (Musée Condé, Chantilly), operă a fraților Pol, Herman și Jean de Limbourg, de importanță excepțională nu numai pentru valoarea artistică intrinsecă, dar și pentru rolul documentar major pe care-l îndeplinește, întrucât prezintă monumente medievale franceze care, între timp, și-au schimbat mai mult sau mai puțin aspectul sau care nu mai există, dar și modul de viață și obiceiurile oamenilor din Franța începutului de secol XV. Cele mai frumoase și mai interesante sunt imaginile ce ilustrează lunile iunie (Palatul și Sainte-Chapelle din Paris), iulie (castelul Poitiers), august (castelul Étampes care, între timp, și-a pierdut sistemul inelar de fortificații, fiind redus în prezent doar la donjon), septembrie (castelul Saumur, care oferă astăzi o imagine aproape identică) și octombrie (vechiul palat Louvre, construit de Philippe Auguste și demolat în secolul al XVI-lea, atunci când a început

---

[51] Prosper Mérimée, *op. cit.*, pp. 138-139.

[52] V. Émile Mâle *L'Art réligieux du XIII^e siècle en France*, Librairie Armand Colin, Paris, 1931, p. 277-281.

Scanned with OKEN Scanner

construcția ansamblului actual). Deşi au fost realizate pentru a ilustra o carte de rugăciuni, arhitectura joacă, de fiecare dată, un rol esențial în cele mai multe dintre miniaturi. Tot o vedere asupra Louvre-ului gotic, împreună cu Micul Palat Bourbon şi cu o parte din cheiul Senei, aşa cum probabil arătau în secolul al XV-lea, se poate vedea în *Le Retable du Parlement* (Louvre, Paris), pictat de un anonim din şcoala franceză de la sfârşitul secolului al XV-lea. Certe influențe ale picturii flamande prezintă şi *Glorificarea Sf. Treimi* (Musée Municipal, Douai), altar poliptic pictat de Jean Bellegambe. Scenele cele mai interesante din punctul de vedere al cercetării de față sunt cele din panourile extreme: în cel din stânga găsim o vedere asupra unor case gotice, în cel din dreapta o colonadă clasică (lucrarea e de prin 1509-1515, când în Franța începuseră să pătrundă influențe italianizante) şi un peisaj cu construcții gotice.

Cele mai mature creații picturale în care arhitectura joacă un rol important şi în care influența flamandă este lesne recognoscibilă sunt cele ale şcolii provensale. Celebrul *Triptic al Buneivestiri* de la biserica Sainte-Marie-Madeleine din Aix-en-Provence, pictat pe la 1445 de un anonim „Maestru al Buneivestiri de la Aix", identificat uneori cu Guillaume Dombet sau cu Barthélemy d'Eyck, arată, în panoul central, o reprezentare în perspectivă a unui interior gotic, ce vădeşte atingerea unei faze de maturitate a picturii provensale. *Tripticul Încoronării Sfintei Fecioare*, pictat după un deceniu de Enguerrand Quarton, este împărțit în două registre orizontale inegale: cel superior, mult mai larg, este rezervat reprezentării zonei celeste, cel inferior, un bandou orizontal, oferă o vedere panoramică a două cetăți, înconjurate de fortificații – cea din stânga, unde este figurată o bazilică în vedere laterală, sugerează Roma; cea din dreapta, cu turnuri cu acoperiş în formă de bulb şi un edificiu cu plan central, ce ar trebui să fie biserica Sfântului Mormânt, sugerează Ierusalimul. În fine, *Tripticul „du Buisson Ardent"* (Saint-Sauveur, Aix-en-Provence), operă din 1476 a lui Nicolas Froment, reflectă o cunoaştere substanțială şi profundă a artei flamande: pe voleuri sunt pictați regele René d'Anjou şi regina Jeanne de Laval, iar în panoul central, fundalul este un peisaj foarte detaliat, cu două oraşe (de fapt, vederi ale celor două aşezări vecine, despărțite de Ron, Tarascon şi Beaucaire).

Este neîndoielnic faptul că, în cadrul picturii germane, viziunea nouă asupra peisajului şi a elementelor de cadru, natural sau construit, este în mod capital determinată de opera lui Konrad Witz, mai ales de remarcabila sa lucrare *Pescuitul miraculos* (Musée d'Art et d'Histoire, Geneva). Acest lucru se poate observa cu uşurință comparând modul de reprezentare a spațiului tridimensional şi a elementelor de cadru arhitectural

Scanned with OKEN Scanner

din pictura germană din prima jumătate a secolului al XV-lea (bunăoară casele de tip cutie din dipticul înfățișând *Bunavestirea şi Căsătoria mistică a Sf. Ecaterina* de la Kunsthistorisches Museum din Viena, pictat curând după 1400 de Maestrul de la Heiligenkreuz) cu reprezentările din a doua jumătate a veacului. În mod sigur, cea mai „arhitecturală" lucrare a lui Konrad Witz este panoul reprezentând pe *Sf. Ecaterina şi Sf. Magdalena* de la Musée de l'Œuvre Notre-Dame din Strasbourg, unde, un interior gotic, dezvoltat pe lungime şi acoperit cu bolți pe ogive quadripartite, privit la un punct de fugă, se termină printr-o fereastră prin care se poate vedea, afară, o casă de asemenea gotică, având mai multe etaje şi acoperiş înalt. Sentimentul receptării într-o formă sensibil mai evoluată a realității fizice este vizibil în opera tuturor artiştilor germani ulteriori şi, în special, în cea a lui Michael Pacher şi a lui Grünewald. *Altarul Sf. Wolfgang* (Biserica St. Wolfgang am Abersee) de Michael Pacher reflectă acest mod, bazat pe perspectiva geometrică şi pe o concepție mult mai evoluată de reprezentare a obiectelor din cadrul compoziției pictate: diferitele episoade din viața lui Isus Cristos (*Circumciziunea, Cristos şi femeia adulteră, Învierea lui Lazăr, Cristos izgonind negustorii din Templu*) se desfăşoară în decoruri arhitecturale asemănătoare: biserici-hală gotice germane, văzute din interiorul naosului către cor, cu bolți stelate, tipice pentru arhitectura gotică târzie din această zonă. *Altarul Sfinților Părinți ai Bisericii*, realizat pentru biserica mănăstirii Novacella (Bressanone) (Alte Pinakothek, München) are o structură interesantă. Odată deschis, retablul îi prezintă pe cei patru sfinți astfel: în panoul central, Sf. Augustin şi Sf. Grigore cel Mare, pe voleurile de aceeaşi înălțime, Sf. Ieronim şi Sf. Ambrozie; fiecare dintre ei stă pe un jilț surmontat de un amplu baldachin gotic, pictat cu o grijă aş putea spune flamandă pentru redarea detaliilor. Pe reversul panourilor, scene din viața Sf. Wolfgang, inclusiv o scenă memorabilă, Sf. Wolfgang şi diavolul, care se petrece într-un spațiu urban bine realizat, cu o stradă cu case gotice şi un podeț care o traversează. Atunci când Grünewald va picta monumentalul său *Altar de la Isenheim* (Musée Unterlinden, Colmar), capodopera absolută a picturii gotice germane, interioarele gotice cunoşteau, în opera pictorilor, o transformare, în sensul unei mai mari coeziuni a părților constitutive şi a omogenizării spațiilor, asta deoarece volumele arhitecturale ambigue, frecvente în picturile epocii gotice, încep să fie înlocuite cu vederi ale unor construcții verosimile, cel mai adesea fiind vorba de interioare de biserici gotice, văzute în perspectivă la un punct de fugă. Spre deosebire de scenele compuse într-un mod asemănător din creația lui Van Eyck sau din cea a lui Van der Weyden, în

Scanned with OKEN Scanner

care interioarele sunt cele ale unor bazilici gotice, de tip francez, în operele germane, vederile interioare sunt cele ale unor biserici gotice de tip local, uneori şi cu bolți în plasă, aşa cum se realizau în acea zonă în perioada respectivă (v. scena *Buneivestiri*, în care pătrundem într-un interior gotic uninavat, de dimensiuni reduse, dar foarte coerent din punct de vedere arhitectural)[53]. Grünewald îşi îndreaptă atenția şi asupra scenelor de exterior; în scena *Miracolului zăpezii* (Augustinermuseum, Freiburg im Breisgau, voleu din altarul *Maria-Schnee*, pictat pentru biserica din Aschaffenburg), privirea urmează, ca şi la Carpaccio (deşi procedeele folosite sunt mai simple), siluetele clădirilor, de la cele apropiate (în stânga) la cele mai îndepărtate (în dreapta), clădiri care nu mai prezintă caracteristici gotice, ba chiar cea care încheie perspectiva are un fronton şi două cupole. Cel mai reuşit peisaj al lui Grünewald este cel din *Fecioara din Stuppach*, panou din acelaşi altar, unde sunt alăturate, pe deplin verosimil, case rustice modeste unei biserici gotice de tip bazilical, căreia îi putem vedea transeptul, corul şi arcele butante.

4. RENAŞTEREA ÎN ŢĂRILE DE JOS, FRANŢA, GERMANIA ŞI SPANIA

Spre deosebire de Italia, începuturile Renaşterii de dincolo de Alpi, situate cu un secol mai târziu, nu sunt marcate, în pictură, de utilizarea metodei perspectivei liniare; aceasta fusese aplicată încă din vremea lui Van Eyck, astfel că, sub aspect formal, arta figurativă a Renaşterii din afara Italiei se individualizează prin adoptatea unei familii de forme inspirate din arta peninsulară, inclusiv a decorului arhitectural, decor care, încetul cu încetul, se schimbă într-unul de factură clasică. Ca şi în operele italiene ale aceleiaşi perioade, atât vederile de interior cât şi cele de exterior sunt redate, de obicei, la un singur punct de fugă, de-abia sfârşitul Manierismului şi începutul Barocului generalizând reprezentările exterioare la două puncte.

Aceste lucruri pot fi observate cu uşurință în operele primilor maeştri ce adoptă maniera italianizantă în Țările de Jos: Joos Van Cleve, Jan Gossaert, Bernard Van Orley, Quentin Metsys. La toți, se poate vedea ezitarea între formele arhitecturale de decor de factură tradițional gotice şi cele noi, de tip clasic. *Adormirea Sfintei Fecioare* (Alte Pinakothek,

[53] Georg Dehio, *Geschichte der Deutschen Kunst*, Berlin-Leipzig, 1931.

Scanned with OKEN Scanner

München) ar putea sugera ataşamentul lui Joos Van Cleve faţă de cadrul goticizant (interiorul este o cameră cu ferestre şi arcade gotice), dacă în *Sf. Familie* (centrul tripticului de la Kunsthistorisches Museum din Viena) n-ar înfăţişa un monumental tron *à l'italienne*, plasat sub o boltă semicilindrică susţinută de coloane corintice din marmură. Una dintre dintre cele mai abile şi mai bogate scenografii dintr-o pictură flamandă a epocii este cea din *Sf. Luca pictând-o pe Sfânta Fecioară* (Galeria Naţională, Praga) de Jan Gossaert, unde primul plan este supraîncărcat de elemente arhitecturale de factură clasică: socluri monumentale, decorate cu baso- şi altoreliefuri[54], statui antice, coloane corintice de marmură roşie, arcade în plin cintru, care conduc privirea spre o piaţetă, unde se află o fântână gotică de forma unei edicule şi un edificiu, tot gotic, cu funcţiune destul de neclară, care maschează punctul de fugă. În *Neptun şi Amfitrita* (Berlin), Gossaert plasează cele două personaje nude, aidoma unor statui, într-o *cella* cu plan patrulater, delimitată lateral de coloane dorice romane, decoraţia antablamentului, destul de corectă, fiind vizibilă în planul din spate. Autentic italianizant este cunoscutul tablou al lui Gossaert *Danae* (Alte Pinakothek, München), la care spaţiul arhitectural este mai logic conceput în legătura sa cu personajul. Danae stă într-o rotondă cu coloane de marmură şi capiteluri corintice aurite; concavitatea care accentuează prezenţa personajului este chiar elementul arhitectural adecvat. Printre coloanele rotondei se vede o construcţie având cupolă, asemănătoare cu proiectul lui Bramante pentru Catedrala San Pietro din Roma[55]. Panoul central din *Tripticul „de la Vertu de la Patience"* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles) de Bernard Van Orley dezvăluie o organizare arhitecturală complet italianizantă, cu şiruri de coloane cu secţiune pătrată, ce delimitează un spaţiu alungit, deschis spre exterior pe toate laturile, dar fără vreo logică funcţională internă. Atunci când pictorii nu se complică excesiv în conceperea decorurilor arhitecturale clasice, rezultatele sunt mai interesante: este cazul *Tripticului Sf. Ana* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles), realizare din 1509 a lui Quentin Metsys, unde un decor, de asemenea clasic, cu coloane de acelaşi tip cu cele din exemplul anterior, dar cu o structură mai simplă şi mai logică, produce un efect mai firesc. În curând,

---

[54] Cele trei de pe soclul construcţiei din dreapta sunt reliefuri figurative gotice.

[55] Tabloul e din 1527. Gossaert fusese la Roma în 1508–1509, împreună cu Philippe de Bourgogne, episcop de Utrecht, unde a putut lua cunoştinţă de proiectul lui Bramante pentru Catedrala San Pietro, a cărui imagine ne e cunoscută şi din medalia lui Caradosso din 1508 (v. Paul Schubring, *Die Kunst der Hoch-Renaissance in Italien*, Propyläen Kunstgeschichte, Berlin, 1926, p. 571 şi John Julius Norwich, *Le Grand Livre de l'Architecture mondiale*, Elsevier, Paris-Bruxelles, 1978, p. 152.

Scanned with OKEN Scanner

pictura Țărilor de Jos va fi susținută decorativ de motive integral clasice: fragmente de arhitectură – în *Fecioara cu Pruncul* (Berlin) de Lucas Van Leyden, sau interioare complete – în *Cina cea de Taină* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles) de Pieter Coecke.

Cu toate acestea, pe toată durata secolului al XVI-lea şi în primele două decenii ale celui următor, se menține în pictura neerlandeză un filon autohton puternic, care derivă, pe de-o parte, din arta locală a peisajului cu figuri, dezvoltată acum de Joachim Patinir (care creează premizele apariției unui gen propriu, cel al peisajului autonom), şi a cărei influență va fi sesizabilă în întreaga Europă a secolului al XVI-lea, la Albrecht Altdorfer, dar şi la pictorii italieni, bunăoară la Niccolò dell'Abbate (*Răpirea Proserpinei* de la Louvre), alăturat unui realism flamand apărut încă din a doua jumătate a veacului al XV-lea (v. de exemplu reprezentarea casei țărăneşti flamande din *tondo*-ul cu *Fiul risipitor* de la Muzeul Boymans–Van-Beuningen din Rotterdam, lucrare a lui Hieronymus Bosch). Peisajul rural de acest tip este reprezentat cu strălucire, dar şi cu o intensă poezie, în multe din lucrările lui Pieter Bruegel cel Bătrân. Operele mai timpurii denotă o aceeaşi schemă de organizare a compoziției: linie de orizont plasată foarte sus, cerul fiind redus la o bandă orizontală foarte strâmtă, vedere la un punct de fugă a unor case rurale flamande (trei lucrări din acelaşi an – 1559, aflate în prezent la Berlin – *Proverbe flamande*[56] – şi la Kunsthistorisches Museum din Viena – *Lupta dintre Carnaval şi Post* şi *Jocuri de copii*). Încă din perioada 1557-1560, Bruegel adoptă însă şi un stil diferit, cel al peisajului amplu cu figuri, cu un relief accidentat şi cu arhitecturi imaginare bogate, văzute în depărtare, într-un abur albastru – *Peisaj cu Parabola orbilor* (Timken Art Gallery, San Diego), *Peisaj cu Ispitirea Sf. Anton* (National Gallery of Art, Washington), *Căderea lui Icar* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles), *Moartea lui Saul* (Kunsthistorisches Museum, Viena), *Peisaj cu Fuga în Egipt* (Courtauld Institute, Londra), *Vânători în zăpadă* (Kunsthistorisches Museum, Viena), *Coțofana de pe spânzurătoare* (Hessisches Landesmuseum, Darmstadt). Această manieră va fi folosită şi de fiul său, Jan Bruegel, până la începutul secolului următor – de exemplu, în *Vederea marelui târg de peşte* (Alte Pinakothek, München). Vederile rurale ale lui Pieter Bruegel cel Bătrân, cu linia de orizont coborâtă spre jumătatea tabloului şi cu două puncte de fugă – *Peisaj de iarnă cu o cursă de păsări* (Wilton House), *Numărătoarea de la Betleem*

[56] Sunt ilustrate aici 118 proverbe. V. şi Rose-Marie Hagen, Rainer Hagen, *Bruegel*, Taschen, Köln, 1994, p. 36-37.

Scanned with OKEN Scanner

(Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles), *Adorația magilor în zăpadă* (Colecția Reinhart, Winterthur) – vor constitui, şi ele, un mod de reprezentare perpetuat până în primele decenii ale secolului al XVII-lea de Jan Bruegel[57], care va aduna, într-un stil propriu, influențele manierei lui Pieter Bruegel şi pe cele ale lui Gillis Van Coninxloo (*Uliță dintr-un sat*, la Kunsthistorisches Museum, Viena), Hendrik Avercamp (*Peisaj de iarnă*, Rijksmuseum, Amsterdam; *Peisaj de iarnă din Yselmuiden*, Musée d'Art et d'Histoire, Geneva) sau Joos de Momper (*Peisaj de iarnă*, Col. part.). Tot un peisaj în tradiția lui Patinir este şi *Vederea panoramică a oraşului şi a golfului Napoli* (Galeria Doria-Pamphili, Roma), tablou pictat de Pieter Bruegel cel Bătrân în 1558, ca urmare a călătoriei întreprinse în Italia în anii 1552-1553, şi unde sunt identificabile edificii precum Maschio Angioino, Castel dell'Ovo şi biserica Santa Maria Donnaregina. Având în vedere forma radei portului şi castelul construit pe o limbă de pământ ce pătrunde în mare, semănând cu Castel dell'Ovo, consider că oraşul din fundalul *Căderii lui Icar* (pictat de asemenea în 1558) este inspirat tot de imaginea portului Napoli[58]. Tot o reminiscență a acestei călătorii sunt şi cele două tablouri cu *Turnul Babel*, din 1563 (Kunsthistorisches Museum, Viena, respectiv Muzeul Boymans-Van Beuningen, Rotterdam), ambele variațiuni pe o temă arhitecturală inspirată probabil de Colosseul din Roma, pe care Bruegel avusese ocazia să-l vadă în timpul şederii la Roma din 1553. Varianta din Rotterdam înfățişează clădirea aproape terminată, pe când cea vieneză ne prezintă construcția într-un stadiu mai puțin avansat al şantierului. Ceea ce are în plus tabloul vienez este vederea urbană în perspectivă *vol d'oiseau*, cu nenumărate case şi biserici, cu străzi şi turnuri, redate cu o autentică precizie topografică. Se poate spune că Bruegel cel Bătrân încheie, în pictura flamandă, etapa de concepție a peisajului de inspirație medievală, sintetizând inovațiile conceptuale şi tehnice ale unui Geertgen tot Sint Jans şi, în acelaşi timp, împreună cu predecesorul lui, Patinir, deschide calea spre peisajul neerlandez din secolul următor.

Tot Colosseul este şi modelul luat de Maarten Van Heemskerk pentru *Arenele romane* (1552, Musée des Beaux-Arts, Lille), o construcție mai puțin amplă decât cea a lui Bruegel, dar mai apropiată de model, pe care pictorul a putut să-l studieze îndeaproape în timpul celor trei ani petrecuți

---

[57] Există o variantă, aproape copie, a lui Jan Bruegel, după *Peisajul de iarnă cu o cursă de păsări* al lui Pieter Bruegel cel Bătrân, la Museo Nazionale Capodimonte din Napoli.

[58] V. şi tabloul *Venus* (Nationalmuseet, Stockholm) de Jan Metsys, unde fundalul e asigurat de o vedere a oraşului Genova.

Scanned with OKEN Scanner

la Roma, cu ocazia călătoriei în Italia din 1532-1536. Un elev (?) al lui Heemskerk, Lambert Sustris, plecat şi el în Italia, unde îşi va petrece cea mai mare parte a vieţii, îşi va găsi sursele de inspiraţie în ruinele construcţiilor antice: *Baia Venerei* (Kunsthistorisches Museum, Viena) este o vedere asupra unui edificiu în ruină, cu o cupolă casetată, inspirat de Pantheonul din Roma. Peisajul mai e agrementat cu trei coloane, un obelisc egiptean şi un templu monopter, asemănător cu cel al Sibilei de la Tivoli.

În Franţa, o prezenţă importantă este Antoine Caron. Şi la el, influenţa Manierismului italian este evidentă şi, din multe aspecte, stilul său se aseamănă cu cel al contemporanului său, Ambroise Dubois[59], dar figurile omeneşti sunt distribuite în grupuri pe suprafaţa tabloului, întocmai ca în peisajele cu figuri flamande, fragmentarea compoziţiei în mai multe subscene fiind un reflex al picturii medievale, dar în acelaşi timp dând şi impresia de intelectualism rafinat şi preţios. *Sibila din Tivoli* (Col. part., Paris) introduce pe spectator într-un spaţiu ambiguu, nici piaţă, nici terasă, dar, în acelaşi timp, având ceva din fiecare, mărginit de balustrade clasice, cu un arc de triumf şi cu statui în stilul Renaşterii. Cu toată mulţimea de oameni, senzaţia de solitudine este foarte accentuată. În ciclul *Triumfurile anotimpurilor*, cel mai ambiguu este, de bună seamă, *Triumful iernii* (Louvre, Paris), la care senzaţia de straniu e accentuată de faptul că, fiind în multe privinţe mai realist, diferitele ciudăţenii (lumina rece, atitudinile destul de bizare ale personajelor, arhitectura stranie) ies şi mai tare în evidenţă. Coexistă un mic castel, în stilul de tranziţie de la Gotic la Renaşterea franceză, un templu monopter, statui antice în atitudini declamatorii. Lui Caron îi aparţine şi tabloul *Masacrele Triumviratului* (Louvre, Paris)[60], unde monumentele antice (dar nu numai!) ale Romei sunt reprezentate cu o scrupulozitate remarcabilă pentru epocă (lucrarea e datată 1566), dar grupate astfel încât constituie o compoziţie urbanistică imaginată, practic, de pictor. În centru, vedem Colosseul, în ruină (e figurată şi o secţiune prin tribune), Pantheonul (aflat, în realitate, la o distanţă suficient de mare de Colosseum pentru a nu fi văzut în acelaşi cadru cu acesta), Septizioniul lui Septimius Sever, un obelisc egiptean enorm (de două ori mai înalt decât Pantheonul) şi Arcul lui Titus. În stânga, pot fi văzute Castel Sant'Angelo (cu înfăţişarea rezultată în urma

---

[59] V. lucrarea lui Ambroise Dubois *Tancred şi cruciaţii* (Palatul, Fontainebleau), la care decorul este un oraş medieval fortificat, inspirat, poate, de cetatea Bastilia, sau de un alt castel asemănător din împrejurimile Parisului.

[60] V. analiza tabloului, semnată de Valéry Van Worterghen în „Beaux-Arts" 40/1986.

Scanned with OKEN Scanner

transformării sale în fortăreață din Evul Mediu), Ponte Sant'Angelo, un palat care la partea inferioară imită ordonarea elevației curții interioare de la Palazzo Massimo alle Colonne, capodopera lui Baldassare Peruzzi, dar la nivelele următoare e în stilul Renașterii franceze (poate inspirat de castelele de la Anet sau Écouen), Arcul lui Septimius Sever, Columna lui Traian, statuia lui Apollo din Belvedere. În partea dreaptă, Statuia lui Marc Aureliu din Piazza del Campidoglio, Palazzo dei Senatori (așa cum arăta înainte de a fi terminat de Giacomo della Porta), cele trei coloane rămase din templul lui Castor și Polux din Forul Roman, Arcul lui Constantin (sunt vizibile medalioanele hadrianice), un obelisc egiptean și o statuie a lui Hercule. Este, după cum se vede, nu o vedere a Romei, ci o panoramă urbană imaginară, realizată prin mixarea imaginilor unor monumente ale Romei antice, reproduse după stampele din 1544 ale lui Antoine Lafrery (toate construcțiile reprezentate sunt însă ulterioare celui de-al doilea triumvirat, din 43 a.C.), renascentiste sau a unora imaginate de autor.

În pictura germană, rolul de pionier în dezvoltarea artei peisajului cu figuri, oarecum asemănător cu cel deținut de Patinir în arta flamandă, este cel al lui Albrecht Altdorfer. Extraordinara *Bătălie a lui Alexandru Macedon cu Darius* (Alte Pinakothek, München) oferă o vedere panoramică, întinsă pe un spațiu extrem de amplu, care se dorește a fi cel al bazinului de est al Mediteranei, animat de construcții variate. *Baia Suzanei* (Alte Pinakothek, München) este, de fapt, un pretext pentru Altdorfer de a compune o vedere a unui palat monumental, în spiritul Renașterii incipiente germane, construcție dezvoltată pe verticală, cu coloane corintice ce marchează fiecare nivel, loggii și ferestre bifore și trifore, turnuri și o cupolă centrală, dotată cu acoperiș piramidal. Dintre operele lui Albrecht Dürer, cea care ne atrage cu precădere atenția este *Plângerea lui Cristos* (Alte Pinakothek, München), tabloul în care influențele lui Mantegna și Bellini sunt mai vizibile decât în orice altă operă a lui Dürer, lucru evident în reprezentarea orașului din planul îndepărtat, oraș care suie pe panta stâncoasă la fel ca în lucrările amintite mai înainte ale maeștrilor italieni. De asemenea, sunt de semnalat unele dintre vederile arhitectonice, în mod clar imaginare, ale unor lucrări de Cranach cel Bătrân (*Venus* de la Louvre, *Nimfa Primăverii* de la National Gallery of Art din Washington, *Judecata lui Paris* de la Kunstmuseum din Basel), precum și vederea castelului Hartenfels din *Vânătoarea de cerbi a prințului elector Friedrich* (Prado, Madrid).

Scanned with OKEN Scanner

Împreună cu Altdorfer, Hans Burgkmair este cel mai important pictor peisagist german al Renaşterii şi, ca şi Dürer, unul dintre rarii pictori europeni de la nord de Alpi care nu sunt influenţaţi de Manierismul peninsular, ci, mai degrabă, de arta quattrocentescă. În urma unei prime călătorii în Italia, la începutul ultimului deceniu al secolului al XV-lea, pictează vederi ale bazilicilor Romei – San Pietro, Santa Croce in Gerusalemme, San Giovanni in Laterano, lucrări aflate azi la Muzeul din Augsburg. În urma unei noi călătorii, întreprinse în 1506-1508[61] la Venezia şi la Milano, viziunea sa picturală se îmbogăţeşte cu accente din operele unor Andrea Mantegna, Gentile Bellini, Giovanni Bellini, Vittorio Carpaccio, Cima da Conegliano şi Carlo Crivelli[62]. De altfel, un tablou celebru din 1528, *Estera şi Ahasverus* (Alte Pinakothek, München) dezvăluie un cadru arhitectural deosebit de bogat şi asemănător, sub aspect stilistic, cu cel din tabloul lui Carlo Crivelli înfăţişând *Bunavestirea*: loggia susţinută de coloane corintice cu secţiune patrulateră, palate de factură italiană, renascentiste sau gotice.

La miazăzi de Pirinei, trei tablouri ale lui El Greco oferă viziuni diferite ale aceluiaşi subiect: vederea panoramică a oraşului de adopţie al pictorului, Toledo. Prima operă, binecunoscuta *Vedere a oraşului Toledo pe timp de furtună* (Metropolitan, New York) nu este o reprezentare exactă a aşezării; construcţiile sunt în mod deliberat deplasate, iar silueta generală a oraşului e alungită pe verticală pentru ca scena să câştige în valoare picturală şi să capete un aer fantastic. Astfel, pantele naturale dinspre Tajo sunt mai accentuate decât în realitate. Catedrala este mult deplasată faţă de Alcazar comparativ cu poziţia ei reală. Podul San Martín are înfăţişarea schimbată. Amplasarea unor construcţii de mai mici dimensiuni din tablou diferă, de asemenea, faţă de locul unde acestea se găsesc şi astăzi. În *Laocoon* (National Gallery of Art, Washington), Troia este prezentată tot sub înfăţişarea cetăţii spaniole, doar că aici, silueta urbană este mai apropiată de cea reală, fără să avem, bineînţeles, de-a face cu o reprezentare exactă a aşezării. Mai puţin cunoscută este cea de-a treia operă, *Vederea şi planul oraşului Toledo* (Museo del Greco, Toledo), o lucrare cu caracter predominant documentar şi topografic, întrucât vederea este exactă, iar în primul plan un tânăr arată harta localităţii.

---

[61] V. articolul semnat de Arlette Calvet-Sérullaz în *Dictionnaire des grands peintres*, Larousse, Paris, 1991, p. 100.

[62] Bruno Bushart, în *Malerei und Plastik. Meilensteine der Bildenden Kunst in Deutschland*, Verlag Stuttgart, Stuttgart, 1991, p. 68-69.

Scanned with OKEN Scanner

Pictorii baroci ai Seicento-ului italian nu se arată în mod deosebit interesați în îmbogățirea lucrărilor lor cu elemente de decor arhitectonic. În schimb, acum pictura în *trompe-l'œil* cunoaşte cea mai mare dezvoltare, fiind integrată în mod spectaculos ansamblurilor arhitecturale: acesta este cazul frescelor lui Annibale Carracci de la Palazzo Farnese, din Roma, ale lui Giovanni Lanfranco de la Sant'Andrea della Valle din Roma, ale lui Pietro da Cortona de la Palazzo Barberini şi Palazzo Pamphili din Roma şi de la Palazzo Pitti din Firenze, Andrea del Pozzo la Sant'Ignazio din Roma (pentru această compoziție există şi un frumos studiu al pictorului, păstrat la Galleria Nazionale d'Arte Antica de la Roma), Domenichino la Villa Aldobrandini din Frascati şi în corul bisericii Sant'Andrea della Valle din Roma, Guercino la Casino Ludovisi din Roma. Pe lângă subtila şi iscusita integrare a compoziției pictate în cadrul celei de arhitectură, creându-se frecvent senzația de „desfacere" a anvelopei clădirii, pentru ca privirea să poată fi purtată în spațiul fictiv imaginat de artist, găsim şi continuări ale arhitecturii reale din spațiul în care se găseşte lucrarea cu arhitectura imaginară figurată, aşa cum se întâmplă la grandioasa compoziție în frescă executată de Andrea del Pozzo pe bolta bisericii Sant' Ignazio din Roma. Cu toate acestea, respectivele elemente arhitecturale sunt, cel mai adesea, fragmente de arhitectură clasică, pictate în racursiu, aşa cum putem identifica în multe din lucrările lui Veronese, după cum am arătat mai sus. Găsim reprezentări arhitecturale în frumoasele peisaje cu figuri ale lui Annibale Carracci (*Peisaj cu scenă de pescuit* şi *Peisaj cu scenă de vânătoare*, ambele la Louvre, *Peisaj cu pescari la râu*, de la Galleria Doria-Pamphili din Roma, sau chiar *Martiriul Sfântului Ştefan* lucrare aflată tot la Louvre, şi care este, în bună măsură, un peisaj cu figuri îmbogățit cu elemente arhitecturale, precum fortificații tipic italiene) sau Domenichino (*Hercule şi Achelous* tablou aflat la Louvre), ori în peisajele clasice ale lui Salvator Rosa şi în picturile ce reprezintă ruine romane ale lui Viviano Codazzi. O altă sursă o reprezintă pictura de scene de gen rustice, aşa-numitele „bambocciate", inspirată de naturalismul rustic flamand, a cărei modă a fost adusă în Italia de Pieter Van Laer, supranumit Bamboccio, şi ilustrată de pictori precum Michelangelo Cerquozzi (*Revolta lui Masaniello*, Galleria Spada, Roma).

Unul dintre numele cele mai interesante şi, în acelaşi timp, cel mai puțin cunoscute ale artei italiene din secolul al XVII-lea pentru pictura de

Scanned with OKEN Scanner

subiecte arhitecturale este Monsù Desiderio. S-a demonstrat, relativ recent, că „Monsù Desiderio" este, de fapt, deformarea napolitană a lui „Monsieur Didier", nume sub care se ascundeau doi pictori francezi: Didier Barra (născut la Metz, în 1590) şi François de Nome (născut în 1592). Félix Sluys, descoperitorul acestor date, observă că Didier Barra pictează mai ales „vedute napolitane şi peisaje crepusculare", grupate de specialist în patru categorii: arhitecturi intacte, cu personaje puține; distrugeri de edificii; scene catastrofale; peisaje complet devastate, fără vreo urmă de viață. Tablourile lui François de Nome sunt caracterizate astfel de exegetul Louis Vax: „Pe un fond în general foarte sumbru, tabloul reprezintă clădiri îmbrăcate în sculpturi, care par făcute dintr-un material ireal. Un fond tenebros face să transpară, printre tente clare, edificii pe care le-am putea crede imateriale. Tabloul este plin de detalii; se creează o impresie de sufocare. În primul plan, personajele se dedau, cu nepăsare, la ocupații violente şi sângeroase. Aceleaşi motive apar cu o insistență obsedantă, de la un tablou la altul, chiar şi în cadrul aceluiaşi tablou: micul templu rotund al Sibilei din Tivoli, cu coloane corintice, îndrăgit de «ruinişti», stela flancată de statui. În mijlocul arhitecturilor distruse, templul câteodată, stela aproape întotdeauna, sunt intacte"[63].

Tradiția peisagistă flamandă din secolul anterior generează în perioada barocă opere de o factură deosebit de elevată, în care remarcăm, de la bun început, coborârea liniei de orizont, mai întâi până spre jumătatea tabloului, apoi până mai jos de treimea inferioară, astfel încât cerului îi este rezervată cea mai mare parte a tabloului. Nu este exclus ca descoperirile geografice din secolele XV şi XVI, împreună cu dezvoltarea astronomiei ca ştiință, să fi contribuit la dezvoltarea unei viziuni mai ample asupra realității înconjurătoare. Spațiile altădată considerate a fi extrem de îndepărtate şi inaccesibile devin din ce în ce mai lipsite de mister. Sentimentul unui spațiu în expansiune, capabil de a fi explorat şi cunoscut, fie că este vorba de cel terestru, fie de cel ceresc, marchează spiritul epocii Barocului european, generând o viziune asupra peisajului – construit sau nu – mai amplă şi, în acelaşi timp, mai realistă.

Peisajele lui Rubens marchează, astfel, o etapă a acestei evoluții. Chiar dacă multe dintre ele păstrează unele arhaisme, precum o linie de orizont plasată destul de sus şi o tratare oarecum fantastică a elementelor de cadru natural, lucruri ce denotă atavismul artei unui

---

[63] Datele prezentate aici despre Monsù Desiderio sunt sintetizate din cartea lui Louis Vax, *L'Art et la Littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963. Citatul, *ibidem*, p. 49-50 (trad. n.).

Scanned with OKEN Scanner

Patinir – aşa cum se întâmplă în furtunosul *Peisaj cu Filemon şi Baucis* de La Kunsthistorisches Museum din Viena – trebuie să admirăm viziunea larg cuprinzătoare, aproape cosmică, a maestrului flamand asupra naturii, viziune pregnantă în capodopere precum *Peisaj cu curcubeu* (Alte Pinakothek, München) şi *Ulise şi Nausicaa* (Pitti, Firenze), ultimul beneficiind şi de un decor arhitectural format din clădiri minuscule împrăştiate pe munţi. Schema de compoziţie pe diagonală, folosită des de Rubens în lucrările sale este utilizată şi în acest ultim tablou, întrucât linia peisajului muntos urcă din partea stângă spre dreapta. Marele *Peisaj cu castelul Steen* [64] (National Gallery, Londra) este realizat, ca şi lucrarea precedentă, după o schemă asimetrică: în dreapta, spaţiul este mai degajat, privirea cuprinde o câmpie vastă, pe care se ivesc pâlcuri de copaci şi denivelări neînsemnate; cu cât înaintăm spre stânga, apar tot mai multe elemente în primul plan, care capătă astfel din ce în ce mai multă consistenţă. Castelul, într-un stil de tranziţie, de la Gotic la Renaştere, are o mulţime de lucarne şi un turn gotic în planul secund. Un al doilea peisaj cu acelaşi subiect se găseşte la Ashmolean Museum din Oxford. Vederea este luată în sens opus, astfel încât turnul castelului apare acum în primul plan[65].

Pictura flamandă din secolul al XVII-lea cunoaşte o dezvoltare interesantă a artei peisajului, o figură caracteristică fiind Paul Bril, creatorul unui număr considerabil de peisaje clasicizante, dar în care recunoaştem tradiţia secolului anterior, cea a lui Patinir şi Bruegel cel Bătrân. Dintre cele mai frumoase realizări ale lui Bril enumer un *Peisaj având ruine romane* (Col. part., Londra), precum şi seria de *Vederi din Roma* (Gemäldegalerie, Dresda; Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig; Muzeul de Artă, Augsburg), toate realizate cu linia de orizont plasată jos şi scăldate într-o lumină aurie pe care o vom mai întâlni în tablourile lui Poussin şi în cele ale lui Lorrain. Din a doua jumătate a secolului, menţionez o *Vedere din Henley-on-Thames* (Tate Gallery, Londra) de Jan Siberechts, în care se poate vedea deja asimilarea experienţei olandeze a picturii de peisaje. Vederi în care apar ruine romane sunt realizate şi de pictori olandezi: *Peisaj cu construcţii în ruină* (Col. regală britanică) de Cornelis Van Poelenburgh şi *Peisaj cu clădiri romane în ruină* (Rijksmuseum, Amsterdam) de Jan Asselijn.

---

[64] Castelul Steen de la Elewijt, lângă Mechelen, se găsea pe domeniul cumpărat de Rubens în 1635. V. şi N. Mc Laren, *The Château de Steen*, 1946 şi John Rupert Martin, *Barocul*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982, p. 260.

[65] G. Glück, *Die Landschaften von Peter Paul Rubens*, 1940. V. şi Dan Grigorescu, *Rubens şi misterioasele lui călătorii*, Editura Gramar, Bucureşti, 1995.

Scanned with OKEN Scanner

În afara picturii de peisaj, în cadrul acestei cercetări trebuie amintite şi operele unor artişti flamanzi ca Hieronymus II Francken, *Magazinul de artă al negustorului Snellinck*, (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles) şi Frans II Francken, *Masă la burgravul Rockox* (Alte Pinakothek, München), lucrări în care sunt prezentate diferite interioare, în cel de-al doilea, pe lângă elementele de arhitectură, putându-se vedea, expuse, şi mai multe tablouri identificabile, dintre care două picturi de Rubens.

Arta olandeză prezintă caracteristici deosebite de cea a Ţărilor de Jos din sud, datorită atât austerităţii cultului protestant, cât şi specificului comanditarilor, care aici sunt, cu precădere, reprezentanţii burgheziei mari şi medii. Acest specific al artei figurative se poate vedea şi în excepţionala dezvoltare a picturii de peisaj din Olanda, cu scene de o amploare spaţială deosebită, la care linia de orizont este dispusă foarte jos. O consecinţă directă a apariţiei şi dezvoltării peisajului ca gen de sine stătător este şi crearea peisajului „real", care, spre deosebire de cel „imaginar", producţie a imaginaţiei autorului, reprezintă un cadru – natural sau construit – bine determinat, înfăţişat aşa cum este el în realitate. Astfel, vederile topografice, cu caracter vădit utilitar, sunt înlocuite acum de cele realizate cu scop deliberat artistic.

Din punctul de vedere al studiului de faţă, identific aici patru direcţii de cercetare:

a) Interioare de locuinţe, precum şi anexele acestora. Fără îndoială, cele mai frumoase reprezentări de interioare ale caselor de locuit olandeze sunt cele din opera lui Jan Vermeer. Acestea sunt locuinţe burgheze, cu mobilierul aferent, reprezentate după o schemă asemănătoare (fereastra în stânga, pardoseala din plăci albe şi negre, aşezate în tablă de şah etc.). Cele în care arhitectura de interior şi mobilierul sunt cel mai bine puse în evidenţă sunt *Paharul de vin* (Berlin), *Lecţia de muzică întreruptă* (Colecţia Frick, New York), *Lecţia de muzică* (Colecţia regală britanică, Londra), *Concertul* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston), *Atelierul pictorului* (Kunsthistorisches Museum, Viena), *Geograful* (Staedel, Frankfurt), *Astronomul* (Louvre, Paris), *Scrisoarea de dragoste* (Rijksmuseum, Amsterdam), *Alegoria religiei* (Metropolitan, New York), *Doamnă la clavecin în picioare* (National Gallery, Londra), *Tânără şezând în faţa clavecinului* (National Gallery, Londra). Asemănătoare ca tipologie şi, într-o oarecare măsură, şi ca stil de reprezentare, sunt interioarele din operele lui Jan Steen (*Bolnava de dragoste*, tablou aflat la Alte Pinakothek, München) şi Pieter de Hooch: *Femeia cu paharul* (Louvre, Paris), *Mama* (Berlin), *Jucătorii de cărţi* (Louvre, Paris), *Femei şi copii* (Kunsthistorisches

Scanned with OKEN Scanner

Museum, Viena), precum şi dintr-o lucrare superbă a lui Emmanuel de Witte, *Interior cu clavecin* (Muzeul Boymans-Van-Beuningen, Rotterdam), în care camerele în *enfilade* sunt reprezentate în maniera lui Pieter de Hooch. Dar încă şi mai interesante sunt vederile curților caselor olandeze, cu anexele gospodăreşti specifice din câteva tablouri ale lui de Hooch: *Femeie cu slujnică în curte* (National Gallery, Londra), *Familie în curte* (Akademie der Bildenden Kunste, Viena) şi, cea mai cunoscută dintre ele, *Curtea unei case din Delft* (National Gallery, Londra, variantă la Mauritshuis, Haga). Aşa cum s-a remarcat, oricât de naturală pare a fi curtea din tabloul lui Pieter de Hooch, ea este, totuşi, rezultatul imaginației acestuia: „Lucrul acesta este dovedit (...) de alt tablou, în care apare aceeaşi portiță ca în *Curticica*, dar cu un anturaj întru totul diferit"[66]. Într-adevăr, în ambele tablouri, datate 1658, apare în partea stângă aceeaşi clădire de cărămidă, cu o poartă şi un gang cu o arcadă. Diferențele vizează atât construcțiile adiacente (ceea ce se vede afară, în stradă, prin gang, zidul limitrof al curții, clădirea din dreapta – care apare doar în tabloul de la National Gallery – umbrarul cu plante agățătoare, pardoseala), cât şi arcada propriu-zisă (diferențe de bosaj pe arc), placa de deasupra intrării etc. Cele mai bogate interioare olandeze sunt cele din operele lui Gerard Dou, *Tânăra mamă* (Mauritshuis, Haga) şi *Femeia cu hidropizie* (Louvre, Paris), unde încăperile, deosebit de înalte, au ferestre cu arcade, mobilier prețios şi draperii grele, care accentuează opulența decorației. Menționez şi vederea curioasă a scării interioare cu dublă rampă din *Fata care trage cu urechea* (Muzeul, Dordrecht) de Nicolaes Maes, precum şi o lucrare interesantă a lui Jan Steen, *Petrecere într-un han* (Louvre, Paris), unde o petrecere țărănească se desfăşoară într-o sală mare a unei cârciumi, încăpere boltită, dotată cu o scară interioară şi supantă.

b) Interioare de biserici. Doi sunt maeştrii olandezi care au creat acest gen specific: Pieter Saenredam şi Emmanuel de Witte. Primul este autorul unui număr relativ mare de lucrări (56 de tablouri şi 140 de desene preparatorii)[67], reprezentând, cel mai adesea, interioare de biserici, reproduse cu o deosebită scrupulozitate, pentru a asigura o cât mai mare asemănare cu modelul şi, mai rar, vederi exterioare ale unor

---

[66] V. Albert Blankert, *Johannes Vermeer din Delft*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1981, p. 45. Pentru reprezentarea anexelor gospodăreşti ale unei locuințe olandeze, v. şi lucrarea lui Gerard Terborch *Familia tocilarului* (Berlin).

[67] V. Jacques Vilain, în *Dictionnaire des grands peintres*, Larousse, Paris, 1991, p. 752-753.

Scanned with OKEN Scanner

clădiri sau spații publice din orașele olandeze, așa cum se va vedea în paragraful următor. Cele mai importante lucrări din prima categorie sunt[68] vederile asupra interioarelor bisericilor Saint-Bavon din Haarlem (Louvre, Paris; National Gallery of Scotland, Edinburgh), St. Maria din Utrecht (Rijksmuseum, Amsterdam), St. Cunera din Rhenen (Mauritshuis, Haga), cel al catedralei din Hertogenbosch (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles) şi, poate cea mai frumoasă lucrare de această factură a artistului, interiorul bisericii St. Adolph din Assendelft (Rijksmuseum, Amsterdam). Emmanuel de Witte este mai puțin descriptiv, tablourile sale sunt mai puțin topografice, artistul preferând vederilor de ansamblu şi cât mai caracteristice pentru definirea spațial-volumetrică a interiorului clădirii, așa cum procedează Saenredam, unghiuri de vedere mai puțin caracteristice şi mai puțin edificatoare în ceea ce privește tipologia şi organizarea generală a construcției, dar care-i permit să speculeze efectele de umbră şi lumină de pe diferitele elemente constructive. Așa se întâmplă în cele trei vederi de interioare de biserici (două la Rijksmuseum, Amsterdam, al treilea la Ermitaj, St. Petersburg), imagini luate din colateralii bisericilor, dinspre transept sau din nava centrală, dar nu paralel cu axa naosului, ci în perspectivă diagonală, în *Vederea interiorului de la Nieuwe Kerk din Amsterdam* (Boymans-Van-Beuningen, Rotterdam) şi în *Vederea interiorului de la Nieuwe Kerk din Delft* (Musée des Beaux-Arts, Lille). Albert Blankert observă că „într-o singură privință Saenredam mai păstra tradiția. La fel ca precursorii săi în acest gen, el îşi plasa întotdeauna planul tabloului în poziție perfect paralelă cu unul dintre pereții interiorului înfățişat. Pictorii delftezi au obținut, în jurul anului 1650, un efect mai «natural», aşezând planul tabloului în poziție oblică față de pereții clădirii. Astfel, Emmanuel de Witte a folosit aşa-numita *aşezare diagonală* pentru a lăsa să se vadă o perspectivă «întâmplătoare». Dezordinea pe care hazardul autentic o aduce cu sine, de Witte s-a priceput s-o evite, distribuind cu grijă, dar şi cu discreție, lumina şi umbra în câteva porțiuni mari şi înscriind numeroase detalii pitoreşti din tablou în ritmul dominant al câtorva elemente arhitecturale robuste: coloane, arce, grile de cor"[69].

c) Vederi urbane. Şi panorama urbană este un gen specific, creat în Olanda şi care se va răspândi ulterior în Europa. Vederile din Delft ale lui Carel Fabritius, Daniel Vosmaer şi Egbert Van der Poel sunt etape indis-

[68] *Ibidem.*
[69] Albert Blankert, *op. cit.*, p. 28-29.

Scanned with OKEN Scanner

pensabile în procesul de constituire a peisajului urban olandez matur, ilustrat de Van der Heyden sau Vermeer, dar au şi un alt important rol istoric, anume că reprezintă primele panorame urbane „reale" cunoscute în pictură[70], care depăşesc statutul de simplă vedere topografică. Tablourile celor trei pionieri ai peisajului urban enumeraţi mai sus sunt astfel comentate de Albert Blankert: „Din opera lui Fabritius nu s-a păstrat decât un singur tablou mic, din 1652 (aflat în prezent la National Gallery din Londra, n.n.), care ilustrează acest lucru. Tabloul înfăţişează o vedere spre Oude Langedijk din Delft, având în planul din fund Biserica Nouă şi Primăria. Din pricina ciudăţeniei extreme, mulţi cercetători sunt de părere că tabloul acesta a fost peretele din fund al unei cutii perspective. Un tablou curios, desenat foarte stângaci de Daniel Vosmaer, este poate o influenţă a lucrărilor mai mari pe care probabil că le-a făcut Fabritius în acest gen. În tabloul lui Vosmaer, tot aşa, efectele de perspectivă sunt combinate cu o vedere spre câteva clădiri din Delft. Apoi cunoaştem, de mâna lui Vosmaer şi de cea a lui Egbert Van der Poel, o întreagă serie de imagini ale oraşului Delft, aşa cum arăta el după explozia pulberăriei. Cu prilejul acestei catastrofe, care a prefăcut în moloz, la 12 octombrie 1654, o bună parte a oraşului, Carel Fabritius s-a numărat printre cei ce şi-au pierdut viaţa"[71].

Câteva tablouri ale lui Saenredam înfăţişează vederi exterioare ale unor clădiri olandeze sau perspective urbane; *Nieuwe Kerk din Haarlem* (Muzeul Frans Hals, Haarlem), *Biserica St. Laurent din Alkmaar* (Boymans-Van-Beuningen, Rotterdam), *Piaţa St. Maria din Utrecht* (Boymans-Van-Beuningen, Rotterdam) şi, mai ales, lucrarea cea mai vestită a maestrului, probabil prima capodoperă a picturii de vederi urbane olandeze, *Primăria veche din Amsterdam* (Rijksmuseum, Amsterdam).

Străduţa din Delft (Rijksmuseum, Amsterdam) a lui Vermeer este, spre deosebire de *Curtea unei case din Delft* a lui de Hooch, „o privelişte adevărată a caselor care puteau fi văzute de la fereastra din spate a locuinţei lui Vermeer de pe Marktveld din Delft. Unele din aceste case (în tablou, casa din dreapta şi portiţa de alături) au fost demolate în anul 1661, spre a face loc noii clădiri a breslei Sf. Luca, asociaţia artiştilor din Delft. (...) Primele «vedute urbane» olandeze (făcute de Vosmaer, Van der Poel, Beerstraten şi Saenredam) erau reprezentarea unor clădiri

---

[70] W. Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, London, 1966, p. 124.

[71] Albert Blankert, *op. cit.*, p. 45.

Scanned with OKEN Scanner

ameninţate să dispară. Aşadar, adevărata vedută urbană îşi datorează existenţa nevoii de a le păstra imaginea. Poate că *Ulicioara* ţine de această tradiţie şi că Vermeer a pictat căsuţele pe care le vedea din atelierul său, având în vedere faptul că erau sortite demolării. Prin urmare, tabloul ar putea fi datat (cca) 1661"[72]. Deşi compoziţia este gândită pe baza unei scheme asimetrice pe orizontală (casa din dreapta este mai mare), ea se echilibrează pe verticală, pentru că, folosindu-se culori mai închise jos şi mai deschise sus, centrul de greutate se deplasează în partea inferioară. Totodată, trebuie observat şi faptul că porţiunea mai apropiată de observator (pavajul) este reprezentată mai puţin clar, în vreme ce cărămizile şi toate detaliile faţadelor sunt pictate cu maximă minuţiozitate. Unicul peisaj al lui Vermeer, *Vederea din Delft*, este o panoramă luată de pe apă a cheiului Schiedam, cu poarta spre Schiedam şi Rotterdam în partea dreaptă, dincolo de care sunt înfăţişate casele, turnurile, podurile, clopotniţele din Delft[73].

Cel mai important pictor olandez specializat în vederi urbane este însă Jan Van der Heyden. El ridică arta primilor „vedutişti" din Amsterdam, precum Gerrit Berckheijde (*Vedere din Haarlem; Spaarne* – Musée de la Chartreuse, Douai; *Primăria nouă din Amsterdam* – Gemäldegalerie, Dresda şi Louvre, Paris; *Vedere a unei străzi din Haarlem spre catedrală* – de asemenea la Gemäldegalerie, Dresda), încă oarecum impregnată de un arhaism postmanierist, la nivelul marilor peisagişti campeştri olandezi, precum Salomon Van Ruysdael, Jakob Van Ruisdael, Philips de Koninck, Hercules Seghers, Jan Van Goyen sau Meindert Hobbema. Cu excepţia unor lucrări de Saenredam (*Primăria veche din Amsterdam*) şi Gabriel Metsu (*Piaţa de zarzavat din Amsterdam* – Rijksmuseum, Amsterdam), în opera nici unui alt pictor nu mai există vederi atât de subtile şi de poetice ale oraşului olandez: *Westerkerk* (Colecţia Wallace, Londra)[74], *Primăria din Amsterdam* (Louvre, Paris), sau ale unor locuri din afara oraşelor (*Castelul Nyenrode* – Rijksmuseum, Amsterdam). În 1661, Van der Heyden călătoreşte în Germania[75], prilej cu care realizează vederi din Köln (la National Gallery şi în Colecţia Wallace din Londra), Emmerich (*Biserica St. Aldegonde* – la Louvre, Paris), Xanten (*Biserica St. Victor* – la Louvre, Paris) ori din Düsseldorf (*Biserica iezuită* – la Mauritshuis,

---

[72] *Ibidem*, p. 46 şi P.T.A. Swillens, *Johannes Vermeer, Painter of Delft*, Utrecht.

[73] Albert Blankert, *op. cit.*, p. 48.

[74] Westerkerk este cea mai importantă biserică în stilul Renaşterii şi al Barocului incipient de la Amsterdam, începută de Hendrik de Keyser în 1620.

[75] V. Jacques Vilain, în *Dictionnaire des Grands Peintres*, Larousse, Paris, 1991, p. 367.

Scanned with OKEN Scanner

Haga), voiaj urmat de altul, în Țările de Jos din Sud (*Vechea reşedinţă a ducilor de Bourgogne din Bruxelles*, variante la Gemäldegalerie, Dresda; Louvre, Paris; Gemäldegalerie, Kassel).

d) Peisaje campestre. Ceea ce interesează, din punctul de vedere al studiului de față, este reprezentarea fundalurilor arhitectonice care apar, izolat, în unele dintre peisajele campestre ale Olandei secolului al XVII- lea. Acest lucru se întâmplă în peisaje destul de puțin idealizate, aşa cum sunt cele ale lui Nicolaes Berchem (cel mai cunoscut dintre ele, *Peisaj cu turn* – Rijksmuseum, Amsterdam), care sunt destul de asemănătoare cu cele ale lui Paul Bril, Hercules Seghers (*Sat pe malul unui râu* – Berlin), Albert Cuyp (*Vedere a oraşului Nijmegen* – Woburn Abbey), Rembrandt (*Peisaj cu pod de piatră* – Rijksmuseum, Amsterdam; *Peisaj în timpul furtunii* – Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig; *Peisaj cu castel* – Louvre, Paris), Salomon Van Ruysdael (*Traversarea apei la Nimwegen* – Hessisches Landesmuseum, Bonn), Jakob Van Ruisdael (*Două mori de apă lângă Singraven* – National Gallery, Londra; *Moara de lângă Wijk* – Rijksmuseum, Amsterdam, *Castelul Bentheim* mai multe variante; Cimitirul *evreiesc* – Institute of Arts, Detroit, variantă la Gemäldegalerie, Dresda), Adriaen Van de Velde (*Canal înghețat* – Louvre, Paris), Gerard Terborch (*Sosirea lui Adriaen Pauw la Münster în 1646* – Muzeul din Münster), Philips de Koninck (*Oraş la poala unei coline* – Colecția Reinhart, Winterthur), Jan Van Goyen (*Castelul Montfort, lângă Utrecht* – Colecția Bührlé, Zürich; *Vedere din Dordrecht* – Louvre, Paris). Trebuie amintit şi exemplul pictorului olandez Frans Post, care realizează primele peisaje artistice din America (*Rio San Francisco* – Louvre, Paris; *Hacienda* – Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz), executate ca urmare a călătoriei întreprinse între 1637 şi 1644 în Brazilia, în serviciul prințului Jan Maurits de Nassau[76], peisaje importante pentru cunoaşterea arhitecturii coloniale portugheze din Lumea Nouă.

Arta franceză a secolului al XVII-lea cunoaşte şi ea moda picturii decorative, frecvent în *trompe-l'œil*, cu fragmente de arhitectură clasică, agrementând, după gustul inaugurat în marile compoziții ale lui Veronese, suprafețele „neutre" ale picturii. Aşa procedează bunăoară Simon Vouet (*Saturn învins de Venus, Amor şi Speranță* – Muzeul din Bourges), Laurent de La Hyre[77] (*Tezeu şi Aethra* – Muzeul de Artă, Budapesta; *Sfânta Fecioară cu Pruncul şi perna* – Louvre, Paris; *Alegoria*

---

[76] V. şi Raymond Cogniat, *La peinture du XVII^e siècle*, Éditions du Pont Royal, Paris, 1964.

[77] V. Guy Boyer, *La Hyre - la rhétorique de l'image*, în „Beaux-Arts", 65/1989.

Scanned with OKEN Scanner

Muzicii – National Gallery, Londra) şi Eustache Le Sueur (*Viaţa lui Tobie* – Louvre, Paris, lucrare provenind din decoraţia de la Hôtel de Fieubet din Paris).

Peisajele lui Nicolas Poussin sunt, ca şi cele ale lui Claude Lorrain (aşa cum se va vedea mai jos), sub aspect conceptual, complet diferite de cele olandeze, deoarece nu înfăţişează niciodată vederi „reale", identificabile în ansamblul lor, ci panorame imaginare, ideale, rezultate în parte prin mixarea unor edificii ale Romei antice şi baroce în compoziţii unitare. Deşi maestrul francez se arată a fi foarte grijuliu în reprezentarea costumelor personajelor şi a elementelor de cadru construit, pentru a înlătura, pe cât posibil, anacronismele, deseori amuzante, din pictura secolelor anterioare, fiind, în această privinţă, primul pictor occidental autentic „arheologizant", inadvertenţe se menţin şi vor fi semnalate pe parcursul prezentării. Cele mai importante lucrări ale lui Poussin în care apar subiecte de arhitectură sunt realizate după primăvara anului 1624, când Poussin ajunge la Roma şi poate lua cunoştinţă, la faţa locului, de peisajul şi monumentele Cetăţii Eterne. Astfel, în *Uciderea pruncilor* (Petit Palais, Paris) distingem două temple de factură clasică romană. *Moartea lui Germanicus* (Institute of Arts, Minneapolis) prezintă un interior de inspiraţie manieristă, cu arcade şi pilaştri. *Ciuma din Aşdod* (Louvre, Paris) are un decor arhitectural bogat: în stânga, o loggie corintică, având basoreliefuri la partea inferioară. Mai în spate, o clădire cam hibridă, cu acoperiş în pantă, metereze, *oculi* şi, în partea de jos, nişe cu statui clasice. Între aceasta şi clădirea din dreapta, cu peristil, loggia şi acoperiş plat, se vede, în depărtare, un obelisc. Se observă însă inadvertenţe de ordin istoric, pentru că, în acest episod din Vechiul Testament, găsim edificii clasice şi palate renascentiste şi baroce romane. În *Răpirea Sabinelor* (Louvre, Paris), scena câştigă în veridicitate, pentru că arhitectura antică romană este acum înfăţişată la locul potrivit: în partea stângă este văzut frontal un templu doric roman, iar în dreapta sunt pictate trei clădiri etajate, de asemenea în stil clasic, şi un turn de fortificaţie. *Găsirea lui Moise* (Louvre, Paris) vădeşte o perfecţionare continuă a tehnicii maestrului. Staticitatea ansamblului este accentuată de podul din planul îndepărtat, care, însă, are arcade în plin cintru, fiind în mod vădit inspirat de unul dintre podurile antice din Roma. De asemenea, piramida din dreapta este inspirată nu de cele din Egipt, ci de cea a lui Caius Cestius de la Roma. *Sf. Fecioară cu scara* (National Gallery of Art, Washington) oferă o vedere arhitecturală de un tip mai special, întrucât, în acest caz, artistul francez a compus tabloul având drept model unele picturi ale lui

Scanned with OKEN Scanner

Andrea del Sarto; sunt vizibile doar fragmente de arhitectură clasică, din care, în partea stângă, se văd părți ale unor colonade.

Treptat, peisajul tinde să capete locul principal în tablourile lui Poussin. Spațiului urban închis din *Ciuma din Aşdod* şi din *Răpirea Sabinelor* i se preferă, din ce în ce mai des (mai ales după 1640), spațiul deschis, deosebit de amplu, adesea cu construcții mici în fundal, construcții care sunt clasice sau renascentiste italiene, obeliscuri egiptene, cu alte cuvinte construcțiile pe care pictorul le putea întâlni la Roma şi în împrejurimi. Acest lucru se vede în câteva superbe peisaje pictate de Poussin: *Peisaj cu Diogene*, *Eliezer şi Rebecca* şi *Orfeu şi Euridice* (toate trei la Louvre, Paris), *Funeraliile lui Focion* (Col. ducelui de Plymouth, variantă la Louvre, Paris), *Peisaj cu trei personaje* (Prado, Madrid) şi, din seria celor patru anotimpuri, pictată la începutul anilor '60 ai secolului, *Vara sau Ruth şi Booz* (Louvre, Paris).

La Claude Lorrain, peisajul a avut mereu un rol preponderent, iar arhitecturile sale au fost permanent mai bogate, mai ample şi, în mod ciudat, mai puțin „reale", deşi clădirile sale închid, în general, mai bine compozițiile în părțile lor laterale, creându-se senzația unor cavități, închise spre privitor şi deschise în partea opusă, spre punctul de fugă şi linia de orizont. Astfel, cele mai frumoase compoziții ale lui Claude Lorrain sunt cele în care un port cu corăbii este adăpostit de un mic golf, înțesat de construcții, golful fiind deschis către mare, iar deschiderea găsindu-se în partea opusă privitorului. Diferența principală însă între arhitectura din tablourile lui Poussin şi cea din tablourile lui Lorrain este aceea că primul preferă pe cea antică (în special romană), în vreme ce al doilea pe cea a Romei baroce. Subiectul este, aproape întotdeauna, doar un pretext de a înfățişa panorame ample, cu arhitecturi bogate. Dintre cele mai frumoase lucrări ale lui Lorrain de această factură amintesc patru scene de port, aflate în prezent la Louvre: *Vedere dintr-un port la mare în amurg*, *Ulise şi Chriseis*, *Debarcarea Cleopatrei la Tarsos*[78] şi *Vedere dintr-un port*. În primul caz, decorația arhitecturală este formată, în partea stângă, de o biserică barocă şi de o *villa* de tipul celor din Roma Renaşterii şi a Barocului, asemănătoare Villei Medici, în partea dreaptă compoziția fiind închisă de corăbii, care lasă să se vadă un un mic fort cu plan circular, ce avansează în mare. Decorul arhitectural din a doua lucrare este, în mod evident, derivat din primul: o biserică barocă,

[78] Care constituie pandantul unei alte vederi de aceeaşi factură, aflată tot la Louvre, un peisaj cu *David şi Samuel*. V. Michel Laclotte, *Musée du Louvre – Paintings*, Flammarion, Paris, 1990, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

aproape aidoma primei, doar că are în față două *avant-corps*-uri cu coloane în loc de unul, precum şi o *villa*, de asemenea aproape identică celei dintâi, aşezată în mijlocul unei fortificații mai înalte. În partea dreaptă, cadrul este închis de un templu doric roman, din care vedem o coloană şi un fragment de antablament. În cel de-al treilea caz, schema de compoziție este aplicată invers, tabloul fiind un fel de replică în oglindă al primului: în extremitatea dreaptă vedem o construcție de ordin roman rustic, construcție urmată de o biserică având plan central, cu o cupolă, şi apoi o campanilă. Cadrul este închis, în partea stângă, de două corăbii şi de un fort care, de asemenea, avansează în mare. În ultimul tablou, referințele sunt cele mai explicite. El este realizat după cea de-a doua schemă de compunere (prima văzută în oglindă): în partea dreaptă se vede un arc de triumf cu o deschidere, arc de ordin roman rustic, după care urmează o replică a celor două palate gemene din Piazza del Campidoglio, Palazzo del Conservario şi Museo Capitolino, iar apoi, încheind perspectiva construită, cel de-al treilea palat din aceeaşi piață, Palazzo dei Senatori, cu turnul său axial, având în față şi o scară monumentală, evident inspirată după scara de acces pe colina Capitoliului. Alte scene de port sunt realizate folosindu-se cele două scheme de compoziție arătate aici şi pe baza unui decor arhitectural inspirat din monumentele Romei: *Amor şi Psyhe* (National Gallery, Londra; schema I simplificată, întrucât, în partea stângă, relieful se continuă cu o limbă de pământ pe care se găseşte palatul lui Amor, în care recunoaştem tot elevația celor două palate din Piazza del Campidoglio), *Vedere dintr-un port cu îmbarcarea reginei din Saba* (National Gallery, Londra; schema II), *Vedere dintr-un port* (Alte Pinakothek, München; schema II simplificată, pentru că în partea dreaptă nu se mai văd decât un arc de triumf cu o deschidere şi, mai departe, două turnuri de fortificații), *Didona şi Enea* (Kunsthalle, Hamburg; schema II), *Îmbarcarea Sf. Paula* (National Gallery, Londra; o combinație a celor două scheme, fiindcă există construcții şi în partea stângă şi în cea dreaptă) etc. O a doua categorie este cea a peisajelor[79] cu figuri, peisaje ce nu sunt scene de port, agrementate şi ele cu diferite construcții, cărora le putem recunoaşte sursa de inspirație: case din zona

[79] Cornel Mihai Ionescu observă că, în opera lui Claude Lorrain, „planurile de adâncime «decorporeizează» acele volume pe care primul plan le afirmă ca totalități temeinic construite. Singur caracterul spațial al picturii desfăşoară în planuri succesive procesele care au loc concomitent în actul intuiției", în Cornel Mihai Ionescu, *Lorrain*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

Romei în *Peisaj cu dănțuitori* (Galleria Doria-Pamphili, Roma, tablou în care apare şi un turn care poate fi comparat cu cel din *Peisajul cu turn* de la Rijksmuseum din Amsterdam al lui Nicolaes Berchem), *Peisaj cu Procris şi Cephalus* (National Gallery, Londra), *Găsirea lui Moise* (Prado, Madrid), modelul lui Sangallo cel Tânăr pentru Catedrala San Pietro, în *Procesiune la Delfi* (Galleria Doria-Pamphili, Roma), templul lui Castor şi al lui Polux din Forul Roman, în *Izgonirea lui Agar* (Alte Pinakothek, München), Pantheonul din Roma, în *Enea la Delos* (National Gallery, Londra). Amintesc şi unicul tablou mare al lui Lorrain în care este înfățişat un peisaj „real", *Campo Vaccino* (Louvre, Paris), o vedere panoramică a Forului Roman luată de pe Colina Capitoliului către Palatin.

Principiile estetice prezente în opera lui Poussin sunt vizibile şi în peisajele clasice realizate de Gaspard Dughet (*Vedere din Tivoli* – National Gallery, Londra) sau în cele create de Sébastien Bourdon, în etapa sa de creație „clasicizantă" de după 1645. De altfel, o paralelă între două lucrări ale lui Bourdon, *Cerşetorii* (Louvre, Paris), realizat în perioada de creație de pe la 1635, când artistul era influențat de naturalismul lui Bamboccio (în prim-plan se poate vedea o ruină, în spatele căreia se găseşte un cor gotic) cu o lucrare clasică, precum *Moise salvat din apă* (National Gallery of Art, Washington), executată cam 15 ani mai târziu, unde influența lui Poussin este flagrantă, denotă prestigiul artei ultimului. Menționez aici şi un *Peisaj istoric* (Musée Fabre, Montpellier) al lui Bourdon, unde influența lui Lorrain şi a lui Poussin este, de asemenea, sensibilă.

François Van der Meulen este cel mai important pictor al epocii lui Ludovic al XIV-lea sub aspectul reprezentării motivelor arhitecturale, motive care constituie frecvent fundalul tablourilor sale „oficiale" sau cu scene de bătălii[80]; *Ludovic al XIV-lea şi regina Maria Tereza la Vincennes* (Palatul, Versailles), unde se pot distinge construcțiile castelului Vincennes, cu marele donjon, capela gotică şi cele două pavilioane mari, cel al regelui şi cel al reginei, ridicate după 1654 de Louis Le Vau, şi *Vederea Palatului de la Saint-Germain-en-Laye* (Musée Carnavalet, Paris).

Pictorii spanioli din perioada barocului nu se arată a fi prea interesați de vederile cu subiecte arhitecturale. Face excepție Velázquez, cu cele două *Vederi ale Villei Medici* de la Roma (ambele la Prado, Madrid)[81], precum şi cu *Vederea din Zaragoza* (Prado, Madrid), o panoramă

---

[80] V. şi Bernard Teyssèdre, *L'Art au siècle de Louis XIV*, Le Livre de Poche, Paris, 1967, p. 344.

[81] Nu este clar dacă ele au fost pictate în timpul primei călătorii la Roma a lui Velázquez, din 1628-1629 sau cu ocazia celei de-a doua, în 1649-1650. V. şi *Dictionnaire des Grands Peintres*, Larousse, Paris, 1991, p. 876.

Scanned with OKEN Scanner

topografică, pictată în 1647, împreună cu ginerele său, Juan Bautista del Mazo. De asemenea, amintesc tabloul lui Murillo care le înfățișează pe *Sfintele Justa şi Rufina* (Muzeul din Sevilla), acestea ținând în mâini o replică a Giraldei, clopotnița Catedralei din Sevilla. Trebuie menționată şi frumoasa lucrare a lui Claudio Coello, *Sagrada Forma* (Sacristia, Escorial), unde ni se prezintă un spațiu boltit, pus în perspectivă la un punct de fugă, amintind oarecum de interiorul din *Găsirea corpului Sf. Marcu*, capodopera lui Tintoretto.

Între arta secolului al XVII-lea şi cea a veacului următor există o certă continuitate stilistică, dar nu şi o continuitate de concepție. Secolul al XVIII-lea este cel al scăderii autorității regale, al Iluminismului şi enciclopedismului, al Revoluției Industriale şi al Revoluției Franceze. „Societatea se transformă – spune Germain Bazin – limitele ei îşi pierd rigiditatea; lumea finanțelor pătrunde în vechea aristocrație de spadă sau de robă; intelectualii capătă şi ei drept de cetate în sânul ei, reuşind să pună în circulație ideile avansate ale timpului într-o societate unde rafinamentul gustului, purtările alese şi arta de a trăi se dezvoltă grație femeilor"[82]. Creşterea posibilităților de deplasare, de instruire şi de informare are ca rezultat o concepție mai „familiară" asupra realității înconjurătoare, peisajul pierzându-şi în mare măsură caracterul spiritualizat şi transcendent, iar artiştii ocupându-se strict de creşterea valorii picturale intrinseci a lucrării. Paul Hazard observă: „Fapt este că, la sfârşitul secolului al XVII-lea şi la începutul secolului al XVIII-lea, spiritul italian redevenea călător, iar francezii erau iuți ca argintul viu; şi, dând crezare unui observator contemporan, se spune că iubeau într-atât noutatea încât făceau tot posibilul pentru a nu păstra prea mult un prieten; că inventau în fiecare zi câte o modă; şi că, plictisindu-se în țara lor, plecau în Asia şi chiar Africa, numai ca să schimbe locul şi ca să se distreze. Germanii călătoreau şi ei, era obiceiul şi mania lor şi era imposibil să-i ții acasă"[83].

Moda vederii urbane, fără doar şi poate cea mai importantă formă de manifestare a picturii cu temă de arhitectură din Settecento, este adusă din Olanda în Italia de Gaspar Van Wittel, la sfârşitul secolului al XVII-lea. Sosit în Italia în 1674[84], Van Wittel se stabileşte definitiv aici

---

[82] Germain Bazin, *Clasic, Baroc şi Rococo*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 86.

[83] Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne, 1680-1715*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1961, p. VII (trad. n.).

[84] V. Gabriella Répaci-Courtois, în *Dictionnaire des Grands Peintres*, Larousse, 1991, p. 913-914.

Scanned with OKEN Scanner

şi realizează, mai întâi, o serie de 50 de vederi ale Tibrului, între Perugia şi Roma, pentru inginerul hidrotehnist Cornelis Meyer din Amsterdam. Reputaţia îi este asigurată de lunga serie de peisaje panoramice ale Romei (la Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma şi Galleria Doria-Pamphili, Roma), manieră ce va avea un impact deosebit asupra artei viitorilor „vedutişti" romani, ca Pannini, dar şi a celor veneţieni, precum Antonio Canaletto, Bellotto şi Francesco Guardi.

Pictura lui Giovanni Paolo Pannini continuă pe cea a lui Van Wittel, în privinţa vederilor urbane (*Piazza Navona* – Louvre, Paris; *Piazza Santa Maria Maggiore* şi *Piazza del Quirinale* – Palazzo Quirinale, Roma; *Ruine romane* – Accademia di San Luca, Roma, probabil un *capriccio* pe tema ruinelor din Forul Roman; *Carol al III-lea la San Pietro* şi *Carol al III-lea la Quirinale* – ambele la Museo Nazionale Capodimonte, Napoli). Dar Pannini, spre deosebire de predecesorul său olandez, nu este specializat doar în panorame urbane. Interioarele sale, dintre care *Galeria de pictură a cardinalului Valenti Gonzaga* (Wadsworth Atheneum, Hartford), care reia un motiv speculat la sfârşitul Manierismului şi la începutul Barocului, cel al încăperilor ce adăpostesc colecţii de artă sau de curiozităţi şi *Concertul din 1729 dat cu prilejul naşterii Delfinului* (Louvre, Paris), vedere deosebit de minuţioasă a sălii de teatru, cu lojele şi elementele de scenografie, denotă un interes complex pentru opera de arhitectură.

Printre cele mai vestite reprezentări de arhitectură ale întregului secol XVIII se numără seriile de gravuri ale lui Giovanni Battista Piranesi: *Architetture e prospettive*, unde construcţii şi părţi de construcţii sunt privite ca modele pentru modelări perspectivale originale, *Antichità romane*[85], în care se poate vedea orientarea ştiinţifică, arheologizantă a istoriografiei Antichităţii romane din secolul al XVIII-lea, produs al unui spirit al epocii ce a generat şi activitatea erudită a lui Winckelmann, precum şi apariţia arheologiei ca disciplină temeinic fundamentată ştiinţific, *Vedute di Roma*, catalog al principalelor curiozităţi monumentale ale oraşului şi, în special, seria *Carceri*, viziuni aproape onirice asupra unor spaţii arhitecturale fantastice şi obsesive, construcţii „colosale, demenţiale şi, în acelaşi timp, logice"[86].

La Venezia, arta marelui peisaj arhitectural este inaugurată de Marco Ricci. Lucrările sale înfăţişează multe peisaje ideale în care apar ruine (Colecţia regală britanică; Muzeul din Vicenza), în maniera inaugurată

---

[85] V. şi lucrările lui Piranesi despre monumentele romane de la Paestum şi Cori, precum şi lucrarea sa *Della magnificenza ed architettura dei Romani*.

[86] Roland Stragliati, în Louis Vax, *op. cit.*, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

în secolul trecut de Viviano Codazzi, dar, probabil, cele mai frumoase realizări ale lui Ricci sunt vederile de vile din regiunea Veneto (*Parcul unei vile* – Galleria dell'Accademia, Venezia; *Curtea unei vile* – Colecția regală britanică), unde, totuşi, accentul nu este pus atât pe reprezentarea construcțiilor cât, mai ales, pe fuziunea subtilă şi poetică dintre arhitectură şi peisaj. Din acest punct de vedere, Ricci este un precursor al peisajului romantic de la începutul secolului următor.

O fază importantă în evoluția peisajului arhitectural venețian este marcată de activitatea lui Luca Carlevaris şi cea a lui Michele Marieschi. Amintesc o *Vedere a bisericii San Giorgio Maggiore din Venezia dinspre Punta della Dogana* (Col. part., Roma) de Luca Carlevaris, lucrare la care modul liniar şi exact de reprezentare îl anunță pe Canaletto şi, încă mai apropiată de maniera acestuia din urmă, o *Vedere cu Canal Grande şi Chiesa della Salute* (Louvre, Paris) de Michele Marieschi, autor din opera căruia menționez şi un *Peisaj imaginar cu un arc de triumf în ruină* (Accademia, Venezia), lucrare se împacă moda peisajului topografic cu cea „ruinistă", care începuse în Europa odată cu dezvoltarea studiului arheologic la nivel ştiințific.

Adevăratul creator al marii arte a *vedutei* venețiene a fost Antonio Canaletto. Este neîndoielnic că vederea urbană olandeză, al cărei propagator la Venezia a fost Van Wittel, a influențat în mod capital concepția artistică a lui Canaletto. Lucrările sale, al căror stil s-a modificat relativ puțin de-a lungul carierei pictorului, prezintă caracteristici oarecum „olandeze": maniera de a picta este liniară, artistul alegând locurile şi obiectivele cele mai caracteristice ale locurilor înfățişate, vederea construcțiilor fiind de ansamblu, din unghiurile de vedere cele mai favorabile pentru scoaterea în evidență a caracteristicilor volumetrice ale obiectelor de arhitectură sau a celor spațial-volumetrice ale ansamblurilor urbanistice alese. Lucrările maestrului fiind numeroase (circa 340 de tablouri avându-l ca autor indiscutabil pe Canaletto), o selecție este, totuşi, destul de greu de făcut. Dintre vederile din Venezia sau din împrejurimile acesteia, cele mai frumoase ar fi *Campo Santi Giovanni e Paolo* (Gemäldegalerie, Dresda), *Vedere din Dolo* (Ashmolean Museum, Oxford), *Întoarcerea gondolei „Bucintoro" în ziua de Înălțare* (Colecția Crespi, Milano, tablou unde se poate vedea Piazzetta San Marco, cu campanila, biserica San Marco, Libreria di San Marco şi Palatul Dogilor), *Bazinul San Marco* (Brera, Milano, o vedere a aceloraşi construcții, din acelaşi loc, cu aceeaşi deschidere a imaginii, dar într-o zi obişnuită şi nu într-una de sărbătoare), *Riva degli Schiavoni* (Museum of Art, Toledo,

Scanned with OKEN Scanner

OH) *Vedere a Bazinului San Marco de pe Isola San Giorgio* (Colecția Wallace, Londra), *Chiesa della Salute văzută dinspre Piazzetta San Marco* (National Gallery of Art, Washington), *Primirea ambasadorului imperial la Palatul Dogilor* (Colecția Crespi, Milano), *Primirea ambasadorului Franței la Palatul Dogilor* (Ermitaj, St. Petersburg), *Atelier de pietrărie cu vedere spre biserica San Vidal* (National Gallery, Londra), *Ponte dell'Arsenale* (Colecția ducelui de Bedford, Woburn Abbey), *Campo San Giacometto* (Gemäldegalerie, Dresda), *Vedere pe Canal Grande spre Ponte Rialto* (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma), *Bazinul San Marco spre Sf. Elena* (Museum of Fine Arts, Boston), *Piazzetta San Marco; vedere spre Bazinul San Marco* şi *Piazza San Marco*[87] (ambele la Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, în cea de-a doua putându-se vedea şi vechea biserică San Geminiano, care se afla pe latura vestică a pieței şi care a fost demolată în primii ani ai secolului al XIX-lea). Din perioada când Canaletto a trăit şi a lucrat în Anglia (două stagii, între 1746 şi 1755), amintesc o *Vedere a Tamisei spre City*, luată dinspre Somerset House (Colecția regală britanică), *Tamisa; vedere de sub podul Westminster spre City* (Colecția ducelui de Northumberland, Londra), *Interiorul rotondei Ranelagh din Londra* (National Gallery, Londra), *Vederea capelei colegiului Eton* (National Gallery, Londra; de fapt o imagine mult modificată a zonei în care se găseşte construcția respectivă) şi *Procesiunea cavalerilor ordinului de Bath la Westminster Abbey* (Westminster Abbey, Londra). În sfârşit, un ultim capitol al creației lui Canaletto este cel al *capricci*-lor, compoziții imaginare pe teme arhitecturale: două *Capricci reprezentând ruine romane* (Palazzo Vecchio, Firenze), faimosul *Capriccio cu porticul unui palat* (Accademia, Venezia) şi un *Capriccio cu piramidă şi ruine clasice* (Col. part.), pictat prin 1723 (în 1719-1720, Canaletto fusese la Roma, cu care ocazie a putut vedea Piramida lui Caius Cestius, care este reprodusă aici, ca şi un arc de triumf roman cu trei deschideri, imaginat de pictor şi inspirat de Arcul lui Septimius Sever sau de cel al lui Constantin).

Aceeaşi modalitate de expresie stilistică (liniaritate, reproducere cât se poate de obiectivă a realității, cu o grijă deosebită pentru detalii) se poate observa în lucrările lui Bernardo Bellotto. Lucrul firesc, pentru că Bellotto, nepot de soră al lui Antonio Canaletto, s-a format sub îndrumarea acestuia. După ce lucrează la Roma, în Lombardia (*Villa Melzi d'Eril alla Gazzada* – Brera, Milano, o frumoasă vedere panoramică

[87] V. şi *Canaletto*, Edizioni Scala, Milano, 1978.

Scanned with OKEN Scanner

a unei ample vile de lângă Varese) şi la Torino, Bellotto se îndreaptă către Europa centrală; la Dresda, unde realizează *Vederile din Dresda* (14 tablouri, la Gemäldegalerie, Dresda) şi din oraşul vecin, Pirna (11 tablouri, de asemenea la Gemäldegalerie, Dresda), apoi la Viena, unde pictează *Vederi din Viena* (Kunsthistorisches Museum, Viena) şi, în cele din urmă[88], la Varşovia, aici lucrând, în serviciul regelui Stanislas-August Poniatowski, din 1767 până în 1780, anul morţii sale. Cele mai interesante imagini din Varşovia, pictate cu o deosebită precizie, sunt, probabil, *Strada Miodowa, Krakowskie Przedmiescie – vedere spre coloana lui Sigismund* şi *Strada Dluga* (toate trei la Muzeul Naţional, Varşovia). Tot din perioada poloneză datează şi marele tablou reprezentând *Intrarea lui Jerzy Ossolinski în Roma în 1633*[89] (Muzeul Naţional, Wroclaw), o vedere de ansamblu cu Piazza del Popolo, luată dinspre biserica Santa Maria del Popolo spre cele trei străzi care debuşează în piaţă, Via del Babuino, Via del Corso şi Via di Ripetta şi cu cele două biserici gemene ce flanchează intrarea pe Via del Corso, biserici care, însă, nu existau în 1633, fiind ridicate mai târziu[90].

De o cu totul altă factură sunt vedutele lui Francesco Guardi. Liniarităţii şi rigorii lui Canaletto, Guardi îi opune un stil esenţialmente antiliniar (Wölfflin ar fi putut găsi un exemplu bun pentru a arăta opoziţia liniar-pictural nu numai între arta Barocului şi cea a Renaşterii, dar chiar între lucrările unor artişti din aceeaşi perioadă şi din acelaşi oraş!), bazat pe tuşe mari şi pe pete de culoare. Stilul său vădeşte influenţa fratelui mai mare, Giovanni Antonio Guardi, cu care Francesco a colaborat multă vreme. De altfel, problema paternităţii celor doi asupra celebrei serii *Viaţa lui Tobie* (Chiesa del Angelo Raffaele, Venezia) nu este nici astăzi clarificată. Obiectivităţii lui Canaletto, Guardi îi pune în antiteză o manieră poetică şi plină de fantezie. Acest lucru se vede cât se poate de bine în modul în care cei doi pictori îşi aleg unghiurile de vedere: întotdeauna, Canaletto preferă locurile cele mai cunoscute ale oraşului, cu privelişti de ansamblu asupra monumentelor, văzute astfel încât să ofere imaginea cea mai caracteristică şi mai edificatoare, Guardi se concentrează asupra efectelor picturale pe care le poate obţine din subiectele arhitecturale,

---

[88] După o a doua perioadă de activitate la Dresda, în 1762-1763, în serviciul lui Frederic-August al II-lea de Saxa.

[89] Jerzy Ossolinski era trimisul regelui Poloniei Ladislas al IV-lea Vasa pe lângă papa Urban al VIII-lea.

[90] Bisericile Santa Maria dei Miracoli şi Santa Maria di Montesanto au fost construite de Carlo Rainaldi între 1662 şi 1679.

Scanned with OKEN Scanner

alegând deseori locuri mai puțin ştiute ale oraşului, fiind mai puțin preocupat de redarea fidelă a detaliilor, pe care le sacrifică frecvent unei viziuni preponderent subiective. Astfel, arta peisajului promovată de Guardi premerge pe cea a marilor artişti romantici (Corot, Rousseau, Girtin, Cozens, Constable, Turner) şi, într-o oarecare măsură, pe cea a peisagiştilor impresionişti (Monet, Pissarro, Sisley). Cele mai frumoase vederi „reale" ale lui Guardi prezintă atât locuri faimoase ale Veneziei (*Canal Grande. Vedere spre Ponte Rialto* – Brera, Milano; *Isola San Giorgio* – Accademia, Venezia şi Museo Civico, Treviso; *Piazzetta San Marco* şi *Canal Grande. Vedere spre Chiesa della Salute* – ambele la Ca d'Oro, Venezia şi, mai cu seamă, seria executată pentru a înfățişa „Solenità dogali" – 12 tablouri, dintre care 9 la Louvre şi câte unul la Musée de Peinture et de Sculpture, Grenoble; Musée des Beaux-Arts, Nantes; Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, excepționale reprezentări ale monumentelor şi locurilor cele mai frumoase din Venezia, în timpul festivităților ce au avut loc în 1763, cu ocazia instalării dogelui Alvise al IV-lea Mocenigo[91]), cât şi locuri mai puțin cunoscute (*Vedere din Canareggio* – National Gallery of Art, Washington; *Incendiu la San Marcuola* – Accademia, Venezia; *Gondolă în lagună* – Poldi Pezzoli, Milano; *Rio dei Mendicanti* – Accademia Carrara, Bergamo). Un capitol special al creației lui Guardi îl reprezintă seria de *capricci*, vederi imaginare, ce pot fi comparate şi cu creații ale unui artist, de altfel mai apropiat stilistic de Canaletto, Michele Marieschi (a se vedea, din opera acestuia, *Peisaj cu pod* şi *Peisaj cu un arc de triumf*, ambele la Accademia, Venezia): *Capriccio cu două poduri* (Uffizi, Firenze), *Capriccio cu case țărăneşti şi ruine* (Colecția Cini, Venezia; Museo del Castelvecchio, Verona), *Capriccio cu piramidă* (Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma), *Capriccio cu un arc de triumf în ruină* (Col. part., S.U.A.), *Capriccio, curtea unui palat* (Galeria Națională, Praga).

Settecento-ul este şi perioada ultimei înfloriri a marii picturi decorative italiene, ce-şi găseşte sursele în arta Manierismului târziu al lui Tintoretto şi al şcolii din Bologna. Pictura în *trompe-l'œil* este integrată arhitecturii într-un mod spectaculos, continuându-se frecvent arhitectura

---

[91] Guardi a avut ca sursă de inspirație, după toate probabilitățile, gravurile lui Brustolon (1766), după desenele lui Canaletto. V. şi Francesca Flores d'Arcais, în *Dictionnaire des Grands Peintres*, Larousse, Paris, 1991, p. 353 şi Michel Laclotte, *op. cit.*, p. 86. Seria nu prezintă doar vederi exterioare din Venezia. Lucrări precum *Dogele primind ambasadorii* şi *Recepție dată de doge*, ambele la Louvre, Paris, înfățişează interioare ale Palatului Dogilor.

Scanned with OKEN Scanner

reală cu cea imaginară (frescele lui Giovanni Battista Tiepolo de la Palazzo Labia din Venezia şi de la Palatul arhiepiscopal de la Würzburg, lucrările lui Francesco Solimena, precum *Masacrul Iustinienilor la Chios* – Capodimonte, Napoli). Tipologia şi amplasarea fragmentelor de arhitectură clasică din lucrările lui Giovanni Battista Tiepolo, duc uneori cu gândul la operele lui Veronese (*Alexandru Macedon şi Apelles* – Louvre, Paris; *Cina cea de Taină* – Louvre, Paris; *Jupiter şi Danae* – Universitatea din Stockholm; frescele de la Palazzo Labia din Venezia şi studiile pregătitoare pentru acestea, aflate la Universitatea din Stockholm şi la Musée Cognaq-Jay din Paris).

În Franța, arta peisajului arhitectural are doi mari reprezentanți: Joseph Vernet şi Hubert Robert. Primul studiază la Roma cu Pannini, de la care deprinde modul clar şi luminos de a-şi înfăţişa subiectele. De altfel, vedutele sale romane (*Ponte Rotto, Castel Sant'Angelo*, ambele la Louvre) par operele unui artist italian. Ulterior, Vernet se dedică unei activități de pictor topografic, realizând lucrări mai apropiate ca factură de cele ale lui Van Wittel. Aşa sunt cele 15 tablouri înfăţişând *Porturile Franței* (Louvre, Paris). Hubert Robert cunoaşte, şi el, o perioadă de formare la Roma. De aici, preferința pentru aceleaşi subiecte pe care le alegeau şi vedutiştii romani (monumente renascentiste şi baroce, ruine antice), cu un ecleraj asemănător cu cel al acestora (*Cascade la Tivoli*, Louvre, Paris). Lucrările sale ulterioare vădesc influența lui Pannini, precum şi pe cea a lui Piranesi: *Incendiul Operei* (Musée Carnavalet, Paris), *Demolarea construcțiilor de pe Pont Notre-Dame din Paris* (Louvre, Paris), *Demolarea Bastiliei* (Musée Carnavalet, Paris). Seria dedicată monumentelor romane din Provence (*Templul Dianei din Nîmes, Maison Carrée de la Nîmes, Arenele de la Nîmes, Pont du Gard, Teatrul şi Arcul de triumf de la Orange*, toate tablourile la Louvre, Paris) are, şi ea, un rol documentar, fiind realizată în 1787, pentru decorarea palatului de la Fontainebleau. Cu toate acestea, tabloul înfăţişând vederea din Orange este, evident, fantezist, deoarece arcul de triumf de aici (în prim-plan) şi teatrul (din ultimul plan), căruia i se vede, din exterior, peretele scenei, sunt plasate în mijlocul tabloului, în dreapta şi în stânga fiind înfăţişate respectiv arcul de triumf din Saint-Rémy-de-Provence şi cenotaful din aceeaşi localitate, plasate la o distanță mult mai mare unul față de altul decât în realitate. *Sărbătoarea Federației pe Champ-de-Mars din Paris* (Castelul, Versailles) este tot un tablou topografic; în depărtare se văd École Militaire şi cupola Domului Invalizilor. În mod clar marcate de opera lui Piranesi sunt tablourile reprezentând *Vederi ale Marii Galerii*

Scanned with OKEN Scanner

de la Louvre (Louvre, Paris), dintre care o vedere imaginară a acesteia în ruină. Față de această modă italianizantă, o poziție aparte o are Jacques de Lajoue, pictor autentic Rocaille[92], specializat în vederi arhitecturale (tatăl său era arhitect) şi care caută să unească spiritul picturii de scene galante cu o viziune mai dinamică, oarecum fantastică: *Fântână piramidală* (Louvre, Paris), *Vedere interioară a unui palat* (Col. part., München), unde este prezentat interiorul unui palat Rococo.

Format cu o influență italiană (Zucarelli, vedutiştii venețieni) şi franceză (Joseph Vernet) Richard Wilson este şi cel mai important pictor peisagist englez din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Vernet îl influențează în special în peisajele realizate în timpul şi după perioada în care Wilson stă în Italia (*Roma văzută de la Ponte Milvio* – The National Museum of Wales, Cardiff; *Vedere din Ariccia* – Tate Gallery, Londra; *Villa Adriana de la Tivoli* – Tate Gallery, Londra). Cea mai frumoasă lucrare a sa ce are ca subiect arhitectura engleză este, fără îndoială, *Croome Court*. Aici, distinsa vilă palladiană, de un alb luminos, pe pajiştea întinsă, face efectul unei perle aşezată pe o catifea verde, accentuând intenția arhitectului.

6. SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI SECOLUL AL XIX-LEA. NEOCLASICISMUL ŞI ROMANTISMUL

Dezvoltarea arheologiei, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, a avut ca rezultat şi înlăturarea anacronismelor din pictura neoclasică şi romantică. În Franța lucrări ale lui Jacques-Louis David (*Jurământul Horaților, Paris şi Elena, Leonidas la Termopile* şi *Femeile sabine*[93] – toate la Louvre) şi, ulterior, ale lui Ingres (*Apoteoza lui Homer* – Louvre, Paris şi *Antioh şi Stratonice* – Musée Condé, Chantilly) şi Chassériau (*Tepidarium* – Louvre, Paris), dar şi ale unor pictori academişti, precum Léon Gérôme (*Frineea în fața areopagului* – Kunsthalle, Hamburg; *Martirii creştini în amfiteatru* – Walters Art Gallery, Baltimore), demonstrează modul matur şi doct în care artiştii francezi de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi, mai târziu, cei din veacul următor, acordă subiectul lucrării cu cadrul

---

[92] V. Marianne Roland-Michel, *Lajoue et l'art Rocaille*, Arthéna, Neuilly, 1984 şi Idem, *Jacques de Lajoue. Les „caprices" de l'art Rocaille*, în „Beaux-Arts", 13/1984.

[93] În acest caz, cetatea din planul al doilea are, totuşi, un aspect medieval italian (datorită meterezelor şi maşiculiurilor) şi nu roman antic.

Scanned with OKEN Scanner

arhitectonic, mobilierul şi costumele personajelor. Trebuie amintită şi marea operă a lui David, *Încoronarea lui Napoleon* (Louvre, Paris), importantă prin faptul că prezintă corul Catedralei Notre-Dame din Paris, care, la acea dată, avea încă decoraţia barocă din timpul lui Ludovic al XIV-lea[94], înlăturată ulterior. Pictura neoclasică francez demonstrează atât gustul artiştilor pentru peisajul eroic clasicizant al lui Lorrain şi Poussin, cât şi pentru veduta romană a lui Pannini. În primul caz, menţionez o lucrare din 1786 a lui Pierre-Henri de Valenciennes, *Vedere a oraşului antic Agrigento*, de fapt o reconstituire arheologizantă a aşezării siciliene din Antichitate[95], în maniera lui Claude Lorrain, în cel de-al doilea lucrări precum *Studiu de cer la Quirinale, Roma văzută de la Ara Coeli* şi *Vedere din Nemi* (toate la Louvre) de Valenciennes, *Panorama oraşului Frascati* (Louvre, Paris) de Achille-Etna Michallon, cele două mici vederi în medalion (Ø ~ 16 cm) reprezentând *Casino dell'Aurora de la Villa Ludovisi din Roma* (Musée Ingres, Montauban) şi *Casino di Raffaello de la Roma* (Louvre, Paris) de Ingres, dar şi peisajele de până pe la 1830 ale lui Corot, care sunt vădit marcate de acest Neoclasicism italianizant: *Forul roman, Colosseul văzut din grădinile Farnese, Colosseul văzut printre arcadele Bazilicii Lui Constantin, Podul de la Narni, Catedrala din Chartres* – toate la Louvre). Treptat însă, pe măsură ce Corot devine mai „romantic", tipologia lucrărilor sale se schimbă; gama cromatică se modifică, locul culorilor calde fiind luat de armonii pe bază de culori mai reci (maro-uri, nuanţe de verde şi bleu), compoziţia devine mai „picturală", mai puţin analitică: aşa sunt, bunăoară, *Moulin de la Galette* (Musée d'Art et d'Histoire, Geneva), *Portul La Rochelle* (Louvre, Paris), *Biserica Saint-Paterne din Orléans* (Musée des Beaux-Arts, Strasbourg), *Biserica Notre-Dame din Mantes* (Musée des Beaux-Arts, Reims), *Clopotniţa din Douai* şi *Podul din Mantes* (ambele la Louvre). În ultimul exemplu, vedem şi o trăsătură particulară a picturii de peisaj romantice: aşezarea „aleatorie" a obiectivului principal în cadrul tabloului – podul este tăiat de pomii din primul plan, plasaţi axial în cadrul compoziţiei. În acest fel, artistul romantic arată, pe de-o parte, că opera

---

[94] Între 1708-1714, arhitectul Robert de Cotte realizează aşa-numitul „Vœu de Louis XIII", tatăl suveranului de atunci, Ludovic al XIV-lea. Astfel, partea inferioară a corului bisericii a fost transformată în stil Baroc (decoraţia gotică de aici începuse să fie deja înlăturată din 1699). Corul a rămas astfel până la marile lucrări de restaurare, executate între 1845-1850 şi 1853-1864 sub conducerea lui Viollet-le-Duc. V. şi *Dictionnaire des églises de France*, Robert Laffont, Paris, 1968, vol. IV, p. IV C 15-IV C 32 şi Yvan Christ, *Notre-Dame de Paris*, Éditions Vilo, Paris, 1974.

[95] V. Jean-Louis Guillemin, *Et in Arcadia ego*, în „Connaissance des Arts", 504/1994.

Scanned with OKEN Scanner

este rezultatul unui proces creator (relativ) spontan şi, pe de altă parte, că obiectul de arhitectură se bucură, din partea pictorului, de o apreciere comparabilă cu cea a elementelor cele mai banale din cadrul natural, un copac şi o lucrare de arhitectură fiind judecate în special sub aspectul virtualelor valenţe estetice pe care le posedă.

Arhitectura apare nu numai în operele pictorilor peisagişti francezi, dar şi în lucrări de altă factură. *Ciumaţii din Jaffa* (Louvre, Paris) de Gros aduce în faţa privitorului curtea interioară a unei moschei, transformată în lazaret. Evident, este vorba de o referinţă livrescă a artistului, întrucât Gros nu călătorise în Egipt, Palestina şi nici altundeva în Orient. În schimb, vederile orientale ale lui Delacroix (*Femei din Alger* şi *Nuntă evreiască în Maroc* – ambele la Louvre; *Moulay abd-el-Rahman* – Musée des Augustins, Toulouse) sunt rodul unei cunoaşteri nemijlocite a realităţilor orientale. În 1832, Delacroix întreprinde călătoria în Maroc şi Algeria, decisivă pentru dezvoltarea stilistică ulterioară a artistului, dar şi pentru crearea modei orientaliste în arta franceză. Această modă este vizibilă şi în lucrările lui Léon Gérôme, realizate, şi ele, după desene făcute în timpul călătoriilor pictorului în Orient (*Mormântul sultanului* – Col. part.) [96]. Tot la Delacroix, *Intrarea cruciaţilor în Constantinopol* (Louvre, Paris) prezintă, în fundal, o perspectivă fals topografică asupra oraşului, întrucât, cu toată grija pentru detalii, ea este, în principal, produsul imaginaţiei pictorului.

Fără a se situa pe linia peisajului autentic, desenele lui Victor Hugo prezintă câteodată aspecte ale unor arhitecturi fantastice. Imaginaţia sa şi evadarea în teritorii necunoscute îl fac să fie însă un izolat. *Farul de la Eddystone* (Musée Victor Hugo, Paris) oferă o viziune arhitecturală demnă de Piranesi: în mijlocul furtunii, turnul cu siluetă colţuroasă şi numeroase console care neglijează legile gravitaţiei, participă şi el, cu aspectul său fantomatic, la crearea unei atmosfere de tensiune. *Vederea unei mănăstiri în ruine* (Musée Victor Hugo, Paris) are, de asemenea, un aspect ireal, fiindcă pământul şi clădirea (de fapt, ce a mai rămas din ea) par să fi fost supuse unei serii de mişcări tectonice violente.

În arta engleză din jurul anului 1800, influenţa italiană este mai puţin vizibilă, deşi artişti precum John Robert Cozens călătoresc în Italia şi vederile lor inspirate din peisajele peninsulare (*Panoramă cu lacul Albano şi Castelgandolfo* – Tate Gallery, Londra) reflectă ecoul pe care arta locală l-a avut asupra lor. Acelaşi lucru se poate spune şi despre Richard Parkes Bonnington, la care influenţa italiană este, de asemenea,

---

[96] V. şi Jérôme Coignard, *Gérôme, le dernier des «pointus»*, în „Beaux-Arts", 38/1986.

Scanned with OKEN Scanner

oarecum ocultată (*Catedrala din Rouen* – British Museum, Londra; *Vedere a terasei de la Versailles* – Louvre, Paris). Trăsături încă mai septentrionale, apropiate de cele ale peisagiştilor olandezi, vădeşte Thomas Girtin. Stau dovadă vederi foarte exacte ale bisericilor gotice engleze (*Catedrala din Peterborough* – desen la Ashmolean Museum, Oxford; *Catedrala din Durham* – Whitworth Art Gallery, Manchester; *Kirkstall Abbey* – Victoria and Albert Museum, Londra), dar şi peisaje melancolice, în tradiția picturii olandeze de scene campestre (*Apus de soare pe Tamisa* – Tate Gallery, Londra).

Doi mari artişti englezi revoluționează arta peisajului şi, implicit, şi pe cea a reprezentărilor de arhitectură în pictură, în prima jumătate a secolului al XIX-lea: John Constable şi Joseph Mallord William Turner. Maniera picturală aproape preimpresionistă a lui Constable pune în valoare arhitectura rurală din capodoperele sale *Flatford Mill* (Tate Gallery, Londra) sau *Dedham Lock and Mill* (Victoria and Albert Museum, Londra). Dar cele mai interesante rezultate „arhitecturale", Constable le obține în cadrul seriei dedicate Catedralei din Salisbury. *Vederea Catedralei din Salisbury dinspre casa episcopului* (Victoria and Albert Museum, Londra) este mai analitică; deşi biserica gotică apare dintr-o mare de crengi, detaliile de arhitectură sunt reproduse cu meticulozitate. În schimb, *Vederea Catedralei din Salisbury dinspre râu* (National Gallery, Londra) defineşte idealul estetic ce va fi descoperit, ulterior, şi de Corot; nu mai este vorba de o „vedere a catedralei", ci de un „peisaj în care apare şi catedrala", un peisaj în care turnul central al bisericii este înfățişat la concurență cu copacii, şi unul şi alții beneficiind de o atenție egală din partea pictorului.

O evoluție încă şi mai accelerată este dovedită de activitatea lui Turner, care duce subiectivitatea artistică în pictură până la limitele figurativității. Stilul său este marcat la început de operele unor artişti destul de diferiți, aşa cum sunt Rembrandt, peisagiştii olandezi din secolul al XVII-lea (ca Jan Van Goyen), Salvator Rosa, Richard Wilson sau Thomas Gainsborough, aceste influențe diverse având ca rezultat multe dintre peisajele realizate până pe la 1810-1812: *A cincea plagă a Egiptului* (Indianapolis Museum of Art), *Ruinele castelului Dolbadern* (Royal Academy of Arts, Londra) etc. Alte lucrări vădesc influența unor artişti francezi ca Joseph Vernet şi Hubert Robert: *Londra*, *Roma văzută din loggia de la Vatican* şi *Vederea Londrei din parcul de la Greenwich Hospital* (toate trei la Tate Gallery, Londra), ultima dintre ele fiind un peisaj ce are în planul apropiat construcțiile baroce ale lui Christopher Wren pentru

Scanned with OKEN Scanner

Greenwich Hospital. În 1799, Turner vede lucrări ale lui Claude Lorrain, lucru care-i va marca profund opera. Pictura lui Lorrain *Vedere dintr-un port cu îmbarcarea reginei din Saba* (în prezent la National Gallery, Londra) l-a făcut pe Turner să realizeze două lucrări direct influențate de aceasta – *Didona ridicând Cartagina* (National Gallery, Londra) şi *Căderea Cartaginei* (Tate Gallery, Londra). Înrâurirea avută asupra stilului său de opera marelui pictor francez din epoca barocă este la fel de clară în peisaje realizate de Turner începând cu primii ani ai secolului al XIX-lea, peisaje dintre care amintesc *Culesul viei la Macon* (Art Gallery, Sheffield), precum şi în vederi după natură, tratate în aceeaşi manieră sub aspectul compoziției şi al distribuirii luminii: *Vedere a Forului Roman* şi *Golful din Baiae* (ambele la Tate Gallery, Londra). Acuarelele realizate în Italia în 1819 anunță deja viitoarea orientare stilistică a lui Turner, caracterizată printr-o din ce în ce mai accentuată disoluție formală: *Răsărit de soare la Venezia, văzut de pe insula Giudecca* (British Museum, Londra), *Isola San Giorgio, dimineața* (Tate Gallery, Londra). Aici, clădirile nu mai sunt sugerate decât prin siluete, un abur de culoare topind contururile. Într-o lucrare precum *Regulus* (Tate Gallery, Londra), pictată opt ani mai târziu, referințele la arta lui Lorrain sunt încă foarte explicite (în special din punctul de vedere al dozării luminii şi a culorilor, dar şi a realizării bogatelor construcții din partea dreaptă a tabloului), însă clarității maestrului francez îi ia locul o reprezentare cețoasă şi voit difuză. După 1830, pictura lui Turner se îndreaptă spre o reprezentare aproape nefigurativă, unde formele au suferit o disoluție aproape completă şi unde doar unele elemente compoziționale mai sugerează realitatea figurativă, fenomen asemănător cu cel petrecut, trei sferturi de veac mai târziu, la Claude Monet. Astfel sunt realizate tablouri precum *Piazzetta* (Tate Gallery, Londra) şi *Incendiul Parlamentului din Londra, pe 16 octombrie 1834* (Museum of Art, Philadelphia).

Cel mai mare pictor german al secolului al XIX-lea, Caspar David Friedrich, este, în acelaşi timp, împreună cu Corot, Constable şi Turner, unul dintre cei mai importanți peisagişti romantici. Este adevărat că peisajele „metafizice" ale lui Friedrich au ca subiect, în general, mediul natural, dar trebuie semnalate şi lucrări în care arhitectura joacă un rol semnificativ: *Mănăstire în ruine* (Berlin), *Vedere a oraşului Greifswald* – oraşul natal al lui Friedrich – (Kunsthalle, Hamburg), *Pe velier* (Ermitaj, St. Petersburg), tablou în care se poate vedea silueta unui oraş ce poate fi interpretat ca o vedere idealizată a Greifswald-ului, *Mormântul lui Ulrich von Hutten* (Staatliche Kunstsammlungen, Weimar). Lucrările citate sunt

Scanned with OKEN Scanner

de două categorii: vederi de siluete urbane, luate într-o accentuată perspectivă atmosferică, lucru care prilejuieşte redarea doar a contururilor clădirilor, văzute într-un abur care le estompează detaliile (între acestea şi observator existând un „filtru", care separă „lumea reală", în care se găseşte acesta, de „zona transcendentă", cea a peisajului) sau vederi ale unor construcţii în ruine. În primul caz, „filtrul" e realizat printr-o zonă „neutră" de peisaj, care face trecerea spre vederea din fundal, dar şi printr-o fereastră, care separă zona „reală", „casnică", de cea exterioară, „transcendentă", aşa cum se întâmplă în *Vederea prin fereastra atelierului* (Kunsthistorisches Museum, Viena).

Alţi pictori germani realizează vederi pe linia oarecum tradiţională a peisagisticii din perioadele anterioare: este cazul vederilor urbane „ideale", în spirit istoricist, încărcate de arhitecturi gotice sau clasice ale lui Karl Friedrich Schinkel (*Vedere a unui oraş medieval situat pe un râu* – Berlin, peisaj urban panoramic dominat de o imensă biserică gotică, *Oraş antic pe o înălţime* şi *Arc de triumf* – ambele la Berlin), al tablourilor aproape topografice realizate de artişti precum Karl Blechen (*Ruina unei biserici gotice* – Gemäldegalerie, Dresda), Eduard Gaertner (*Palatul din Berlin. Schlüterhof* şi *Palatul din Berlin. Eosanderhof*[97] – ambele la Sanssouci, Potsdam; *Vedere a oraşului Berlin* – Berlin şi *Vedere a Kremlinului din Moscova* – Berlin), Hans Thoma (*Rinul la Laufenburg* – Berlin), în cadrul şcolii germane putând fi considerat şi pictorul norvegian Johan Christian Dahl (*Vedere nocturnă a oraşului Dresda* – Gemäldegalerie, Dresda, *Vedere de la o fereastră a Castelului Pillnitz* – Folkwang Museum, Essen), care s-a stabilit la Dresda în 1818, la vârsta de treizeci de ani, unde a rămas până la moartea sa, în 1857. Acelaşi tip de vederi urbane, derivate oarecum din cele din veacul anterior ale lui Bellotto, sunt cele ale unor pictori austrieci ca Rudolf von Alt (*Stephansdom văzut dinspre Stock-im-Eisen Platz* – Österreichische Galerie, Viena) sau Alois Schönn (*Piaţa de fructe din Schanzel, lângă podul Maria-Theresa* – Historisches Museum der Stadt Wien).

În Italia, spiritul picturii Settecento-ului este o operă a unui romantic, de fapt a unui „verist"[98] ca Angelo Inganni: *San Marco* (Museo Revoltella, Trieste) prezintă o vedere a Piazzettei San Marco dinspre canal, cu catedrala, loggietta şi Turnul Orologiului. În aceeaşi manieră este şi

---

[97] Este vorba de două aripi de clădire adiacente unor curţi ale Palatului din Berlin, aripi construite de Andreas Schlüter, respectiv Johann Friedrich Eosander von Göthe.

[98] Corrado Maltese, *Istoria artei italiene (1785–1943)*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. I, p. 169.

Scanned with OKEN Scanner

lucrarea lui Antonio Pitloo, *Castel dell'Ovo din Napoli* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma). Un alt peisagist interesant, deşi relativ puţin cunoscut, este Giacinto Gigante[99]. Opera sa este mai originală decât cea a lui Inganni, el plasându-se mai mult pe linia peisajului romantic european, ca dovadă *Panorama oraşului Napoli* (Col. part., Napoli) şi, în special, *Case la Gaeta* (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma), lucrare care pune deosebit de bine în valoare calităţile sale de pictor, prin evidenţierea fermă a volumelor paralelipipedice ale caselor, a detaliilor de construcţie şi a materialelor. Giuseppe de Nittis şi Telemaco Signorini ilustrează două modalităţi diferite de interpretare a cadrului arhitectonic. La primul, volumele arhitecturale sunt înfăţişate mai detaliat, fiind bine puse în lumină (*Peisaj* – Capodimonte, Napoli). Signorini se mulţumeşte doar să sugereze casele, maniera sa nu are atât darul de a nuanţa, cât de a rezuma şi de a crea o imagine mai sintetică (*Dana portului din Riomaggiore*; *Riomaggiore văzut dinspre cimitir* – ambele în colecţii particulare). *Vederea din Portici* (Capodimonte, Napoli), a lui Marco de Gregorio, oferă însă un stil mai liniar, cu un clarobscur mai redus.

Şi în Statele Unite Romantismul generează producţii artistice ce au drept model arta secolelor anterioare. Cel mai valoros peisagist american al secolului al XIX-lea, Thomas Cole, ia drept model, ca şi Turner, peisajele lui Claude Lorrain. Într-o astfel de manieră este realizată lucrarea *Visul arhitectului* (Museum of Art, Toledo, OH) unde, cu un ecleraj asemănător maestrului baroc francez, este înfăţişat un port ideal, mărginit de clădiri aparţinând, în mod deliberat, mai multor stiluri: în partea dreaptă, un templu ionic şi un templu doric, o construcţie greacă de tip *stoa*, deasupra căreia se găseşte o construcţie romană cu arcade din cărămidă şi un *tholos*. Mai departe, sala hipostilă a unui templu egiptean şi o piramidă egipteană. În partea dreaptă, o biserică gotică, inspirată de cele engleze, cu turn central. Tabloul se doreşte a fi o sinteză a stilurilor „istorice", grupate într-o compoziţie arhitecturală cât mai unitară. Arta americană oferă şi cazurile unor talentaţi ilustratori ai arhitecturii şi obiceiurilor din vestul Statelor Unite. Peter Moran este unul dintre aceştia. *Taos* (Amon Carter Museum, Fort Worth) este o acuarelă reprezentând una din cele mai caracteristice construcţii de tip *pueblo* – aşezarea Taos din New Mexico – aşa cum arăta ea la 1880 (locuinţele *pueblo*, a căror construcţie a început să fie practicată, din secolul al X-lea, de indienii agricultori de pe actualul teritoriu din sud-vestul Statelor Unite, aveau şi rol de apărare, fiind realizate din piatră şi cărămizile tradiţionale, numite

[99] V. şi S. Ortolani, *Giacinto Gigante*, Bergamo, 1930.

Scanned with OKEN Scanner

adobe, în formă de movilă cu terase. Tot din aceeaşi perioadă datează şi acuarela *Zia* (Amon Carter Museum, Fort Worth), în care Moran înfăţişează satul cu acest nume din New Mexico şi principala sa construcţie, biserica Nuestra Señora de la Asuncion.

Cea mai cunoscută pictură cu tematică arhitecturală din arta rusă a secolului trecut este *Curtea din Moscova* (Galeria Tretiakov, Moscova) a lui Vasili Polenov. Lucrarea, care reprezintă, probabil, o vedere din vechiul cartier moscovit Arbat, este deosebit de sugestivă pentru modul de viaţă rusesc din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar ea evocă şi arhitectura tradiţională, prin turnul ascuţit al clopotniţei şi prin biserica având turlele acoperite cu învelitori în formă de bulb. Din pictura poloneză a aceleiaşi perioade, amintesc *Castelul Wawel din Cracovia, dimineaţa* şi *Biserica Sf. Maria din Cracovia* (ambele la Muzeul Naţional, Cracovia) de Stanisław Wyspiański, important pictor şi scriitor, personalitate multilaterală şi cu modalităţi de expresie artistică proteiforme, întrucât lucrările sale de pictură sunt apropiate uneori de stilul impresionist, alteori de cel al Romantismului târziu, al Artei 1900, sau de Simbolismul unui Puvis de Chavannes, mergând câteodată până spre abstractizare deplină. Cele două opere menţionate dovedesc persistenţa unor formule de reprezentare plastică derivate din Impresionism, cu forme diluate şi efecte subtile de lumină.

În arta românească modernă, sunt de amintit aici desenele şi acuarelele, înfăţişând vederi din Bucureştii secolului al XIX-lea, ale lui Amedeo Preziosi şi Carol Popp de Szathmary. Una din primele picturi propriu-zise cu subiect arhitectural din arta românească este o *Vedere din Câmpulung*, lucrare a lui Ion Negulici. În tablourile lui Theodor Aman, pictorul reprezintă atât vederi ale unor spaţii arhitecturale fictive (interiorul din *Vlad Ţepeş şi solii turci* – Muzeul de Artă, Bucureşti, loggia din *Petrecere cu lăutari* – Muzeul de Artă, Bucureşti), dar şi a unora reale (*Marele atelier al artistului* – Muzeul Theodor Aman, Bucureşti) sau a unor spaţii urbane reale (*Pe o stradă din Câmpulung* – Muzeul de Artă, Bucureşti). Operele lui Nicolae Grigorescu sunt mai autentic romantice; artistul preferă locuri şi unghiuri de vedere mai puţin caracteristice, cu cadrări care dau impresia de aleatoriu. Se simte astfel faptul că artistul a cunoscut operele peisagiştilor romantici francezi, Théodore Rousseau, Jean-François Millet, din Şcoala din Barbizon sau apropiaţi de aceasta. Străzile din micile oraşe franceze sunt înfăţişate astfel încât se vede că pictorul nu este interesat de descrierea construcţiilor cu toate amănuntele lor, ci de realizarea unei picturi de atmosferă (*Stradă la Vitré*; *Răspântie*

Scanned with OKEN Scanner

la Vitré; *Stradă la Dinan* – toate la Muzeul de Artă, Bucureşti). Casele româneşti pe care le pictează sunt alese dintre locuinţele de ţară cele mai specifice (*Curte la ţară*; *Pe prispă*; *Car cu boi la Orăţii* – toate trei la Muzeul de Artă, Bucureşti; *Hanul de la Orăţii* – Muzeul Colecţiilor de Artă, Bucureşti). Nu foarte diferită este atitudinea faţă de arhitectură a lui Ion Andreescu. Lipsa de amănunte şi simplificarea formelor sunt şi aici evidente (*Piaţă la Buzău*; *Margine de sat* – Muzeul de Artă, Ploieşti; *Peisaj cu case şi pomi* – Muzeul de Artă, Bucureşti; *Casă la drum* – Muzeul Colecţiilor de Artă, Bucureşti). Dar lui Andreescu îi aparţine şi un tablou care reprezintă, probabil, cel mai frumos peisaj din întreaga pictură românească, *Iarna în Barbizon* (Muzeul Colecţiilor de Artă, Bucureşti), operă ce poate sta oricând alături de lucrări de aceeaşi factură ale lui Pissarro sau Van Gogh.

7. STILURI ŞI CURENTE DE LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XIX-LEA ŞI DIN SECOLUL AL XX-LEA

Impresionismul este un produs caracteristic al doctrinei artistice din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, doctrină ce stipulează interpretarea subiectivă a realităţii, ca o reacţie împotriva obiectivităţii proprii tehnicii fotografice[100]. Această reacţie poate fi văzută şi în pictura de după 1830-1835 a lui Turner, care procedează, de asemenea, la o estompare a contururilor, mergând până la diluarea aproape completă a formelor. În operele celor mai importanţi pictori impresionişti (Manet, Monet, Renoir, Pissarro, Sisley, Degas) se poate observa astfel o tendinţă generală evolutivă, de la un stil relativ liniar, practicat în prima (sau primele) etape de creaţie la unul treptat mai pictural, urmat apoi de un proces continuu de disoluţie formală, până aproape de nefigurativitate (Monet).

Reprezentările arhitecturale sunt prezente în operele unor maeştri impresionişti, unii chiar nespecializaţi în peisaje. Astfel, la Édouard Manet se pot vedea în fundaluri siluete urbane (în *Înmormântare la periferia Parisului* – Metropolitan Museum, New York, unde se pot distinge cupola Pantheonului şi clopotniţa Bisericii Saint-Étienne-du-Mont şi în *Vedere a portului Bordeaux* – Colecţia Bührlé, Zürich, în care distingem silueta Catedralei Saint-André), dar şi imagini de ansamblu ale unor spaţii sau

[100] Dan Păcurariu, *Istoria artelor*, Editura Victor, Bucureşti, 1999, p. 322.

Scanned with OKEN Scanner

obiecte arhitecturale (*Rue Mosnier* – National Gallery, Londra; *Casă la Rueil* – National Gallery of Victoria, Melbourne). O poziție asemănătoare față de arhitectură o are şi Claude Monet, pictor care este însă unul dintre cei mai mari peisagişti ai artei moderne, cu toate că, în ansamblu, opera sa are o tematică foarte variată. Reprezentările pur arhitecturale sunt destul de frecvente în lucrările sale: casele de țară din *Sena la Bennecourt* (Art Institute, Chicago), fațada neorenascentistă văzută în racursiu de la *Hôtel des Roches Noires din Trouville* (Musée d'Orsay, Paris), fațadele imobilelor pariziene din *Boulevard des Capucines* (The Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City; Muzeul Puşkin, Moscova), *Rue Montorgueil* (Musée d'Orsay, Paris), ori *Rue Saint-Denis* (Musée des Beaux-Arts, Rouen), *Gara Saint-Lazare* (mai multe variante, la Musée Marmottan, Paris; Musée d'Orsay, Paris; Art Institute, Chicago; Fogg Art Museum, Cambridge, MA), *Vile la Bordighera* (Museum of Art, Santa Barbara, CA). Este vizibil faptul că Monet nu este atras atât de construcție în sine, cât de efectele cromatice obținute pe fațada acesteia, în diferite momente ale zilei, în condiții atmosferice şi anotimpuri diferite. Astfel procedează maestrul francez atunci când realizează seria dedicată Catedralei din Rouen, unde studiază efectele cromatice de pe fațada marii biserici gotice, interpretându-le în moduri deseori surprinzătoare: fațada capătă tonalități neobişnuite – violet, roz, gri-argintiu, gri închis, vernil, ivoar, bleu, portocaliu, maro, roşu închis, ocru, auriu. Procesul de erodare a contururilor şi de accentuată subiectivitate este vizibil în operele create după 1900: *Parlamentul din Londra cu soarele apărând printr-o spărtură în ceață* (Musée d'Orsay, Paris), *Parlamentul din Londra* (Musée des Beaux-Arts, Le Havre), *Waterloo Bridge* (Ermitaj, St. Petersburg), în lucrările realizate în timpul călătoriei din 1908 la Venezia (*Canal Grande* – Museum of Fine Arts, Boston; *Amurg la Venezia* – Bridgestone Museum of Art, Tokyo; *Palatul Dogilor* – Brooklyn Museum, New York). În opera lui Renoir, traseul stilistic este mai sinuos, întrucât artistul a cunoscut, după o fază impresionistă, o a doua perioadă de creație, caracterizată de o manieră liniară şi oarecum derivată din cea a lui Ingres („*la manière aigre*"), aproximativ între 1884 şi 1887, urmată de o etapă postimpresionistă („*la manière nacrée*"). Evoluția sa spre Impresionism este vizibilă în două peisaje urbane: *Pont des Arts* (Norton Simon Foundation, Los Angeles), lucrare din 1867, realizată într-un stil ce ține mai degrabă de arta Romantismului, este o vedere de pe Quai Malaquais, de-a lungul Senei, spre vest. Se pot vedea cupola de la Institut de France şi, pe malul opus, cele două teatre din Place Châtelet.

Scanned with OKEN Scanner

Pont Neuf (National Gallery of Art, Washington), pictată cinci ani mai târziu, este deja o operă impresionistă, unde cadrul urban începe să fie tratat într-o manieră predominant subiectivă. Vederea este luată de pe Quai du Louvre spre sud, fiind vizibilă extremitatea Insulei Cîté, cu Square du Vert-Galant. De altfel, această tipologie „de tranziție", între stilistica peisajului romantic şi cel impresionist timpuriu, poate fi întâlnită şi în lucrările altor artişti, realizate în perioada 1850-1870: Johan Jongkind (*Quai d'Orsay* – Musée Saliès, Bagnères-de-Bigorre, vederea fiind luată de pe actualul Quai Anatole France, de-a lungul Senei, spre est, adică de la câteva sute de metri mai în aval decât în tabloul lui Renoir; se pot vedea Pont Royal, palatul Louvre şi palatul Tuileries, care la acea dată – 1852 – nu fusese încă dărâmat), Frédéric Bazille (*Vedere a oraşului Aigues-Mortes* – Musée Fabre, Montpellier) sau Armand Guillaumin (*Vedere din Montmartre* – Col. part., Geneva) şi, uneori, chiar mai târziu, aşa cum sunt lucrările lui Henri Evenepoel, precum *Spaniolul la Paris* (Musée des Beaux-Arts, Gand), o vedere din Place Blanche spre cabaretul Moulin Rouge, ori vederile pictate de acelaşi artist în anii 1897 şi 1898 în Algeria. Din operele etapei de creație pur impresioniste a lui Renoir, menționez două tablouri realizate în timpul călătoriei în Italia din 1881: *Piazzetta San Marco şi Palatul Dogilor* (Clark Institute, Williamstown, MA) şi *Piazza San Marco* (Institute of Arts, Minneapolis), unde volumele arhitecturale, reprezentate în culori destul de tari, nu mai sunt puse câtuşi de puțin în evidență prin liniile de contur şi nici măcar prin opoziția dintre zonele luminate şi cele umbrite, ci prin pete de culori oarecum neconvenționale, ca în multe din creațiile lui Monet: roşu, portocaliu, violet, galben, nuanțe de verde şi de albastru etc. În etapa stilistică de după 1888 din cariera lui Renoir, volumele sunt oarecum mai puternic conturate, deşi culorile rămân, în continuare, pe aceleaşi registre (*Sacré-Cœur în construcție* – Neue Pinakothek, München), lucru care se vede mai ales în picturile realizate după ce artistul se stabileşte, în 1903, la Cagnes-sur-Mer: *Terase la Cagnes* (Bridgestone Art Gallery, Tokyo). Din opera lui Degas, am ales lucrarea *Domnişoara La La de la circul Fernando* (National Gallery, Londra), prilej pentru artist de a reprezenta structura metalică a circului, văzută în perspectivă ascendentă[101]. Desenul preliminar, executat de Degas pentru această structură metalică, desen

[101] Circul Fernando fusese fondat în anul 1875 în Place Frodot. Din 1890 a primit numele de Cirque Médrano. V. şi Jacques Hillairet, *Dictionaire historique des rues de Paris*, Éditions de Minuit, Paris şi Bernard Growe, *Degas*, Taschen, Köln, 1992, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

aflat la The Barber Institute of Fine Arts din Birmingham, dovedeşte faptul că ea l-a interesat în mod special pe pictor.

În ceea ce priveşte peisagiştii prin excelenţă ai Impresionismului, primul nume care trebuie citat este cel al lui Camille Pissarro. În prima sa perioadă impresionistă (aproximativ până în toamna anului1885), artistul se ocupă cu precădere de peisaje rurale, unde construcţiile sunt case mici de ţară: *La Côte du Jallais, Pontoise* (Metropolitan, New York), *Intrarea în satul Voisins, Acoperişurile roşii* (ambele la Musée d'Orsay, Paris). Urmează apoi în cariera pictorului primii ani de şedere la Éragny (după 1884), perioadă care coincide aproximativ cu cea în care Pissarro începe să picteze în maniera nouă, pointilistă. De acum datează câteva peisaje importante, dintre care cel care interesează în special acest studiu, *Rouen, Île Lacroix. Efect de ceaţă* (Museum of Art, Philadelphia), unde siluetele construcţiilor, inclusiv coşul de fum din dreapta, sunt doar sugerate. După 1890, Pissarro adoptă din nou stilul impresionist, doar că, în aceşti ani, în lucrările sale predomină vederile urbane: din Rouen (*Podul Boïeldieu din Rouen* – Musée d'Orsay, Paris; The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham), din Dieppe (*Biserica Saint-Jacques din Dieppe* – Musée d'Orsay, Paris), din Paris, unde are unele locuri preferate, precum Marile Bulevarde, Place du Theâtre Français, palatul Louvre etc., pe care le pictează, ca şi Monet, cu diferite efecte de lumină, în diferite anotimpuri (*Boulevard des Italiens* – National Gallery of Art, Washington; *Boulevard Montmartre* – Ermitaj, St. Petersburg; Col. part.; *Place du Théâtre Français* – Ermitaj, St. Petersburg; Institute of Arts, Minneapolis; *Louvre, Pavillon de Flore* – Musée d'Orsay, Paris). Foarte asemănător ca stil cu Pissarro din prima perioadă impresionistă şi, din multe puncte de vedere, asemănător şi ca atitudine a artistului plastic faţă de arhitectură este Alfred Sisley. Peisajele sale se aseamănă mult cu cele realizate de Pissarro în primii săi ani de Impresionism (vederi predominant rurale), în care, frecvent, urmăreşte, ca şi Monet, efectele cromatice produse asupra mediului natural şi construit în diferite anotimpuri, cu diferite iluminări naturale: *Vedere din Villeneuve-la-Garenne* (Ermitaj, St. Petersburg), *Louveciennes toamna* (Col. part., Tokyo), *Iarna la Louveciennes* (Musée d'Orsay, Paris; Col. Phillips, Washington), *Inundaţie la Port-Marly* (Musée des Beaux-Arts, Rouen), *Biserica din Moret-sur-Loing* (Musée des Beaux-Arts, Rouen; Institute of Arts, Detroit). Dacă lucrările lui Pissarro sau ale lui Sisley vădesc o grijă deosebită a autorilor pentru reprezentarea detaliilor de arhitectură, nu acelaşi lucru se întâmplă în operele lui Whistler. Artistul american a preferat să meargă în direcţia

Scanned with OKEN Scanner

trasată de Turner, formele fiind aproape complet estompate şi construcţiile fiind identificabile mai ales prin contururi: *Chelsea – nocturnă în bleu şi verde* (Tate Gallery, Londra), *Podul vechi Battersea – nocturnă în albastru şi auriu* (Tate Gallery, Londra), *Chiesa della Salute în apus – nocturnă în roşu şi auriu* (Glasgow), *Apus furtunos la Venezia* (Fogg Art Museum, Cambridge, MA). Având în vedere că, de multe ori, tablourile lui Whistler sunt aproape mono- sau bicromatice, diferenţele de reprezentare dintre fundalul arhitectural, mediul acvatic şi cel atmosferic sunt obţinute doar prin diferenţele de intensitate a culorii, lucru care se vede foarte bine în primul exemplu (*Chelsea*).

O tratare de asemenea predominant „cromatică" a arhitecturii, în care autorii se arată mai mult interesaţi de efectul cromatic rezultat din reprezentarea obiectelor de arhitectură, este relevată în lucrările pictorilor pointilişti. Şi aici, delimitarea liniară a volumelor este aprioric exclusă, iar volumele arhitectonice se detaşează prin sublinierea cromatică. Aşa se întâmplă la Georges Seurat (*Port-en-Bessin; vedere panoramică* – Musée d'Orsay, Paris; *Cheiul şi podul din Port-en-Bessin* – Institute of Arts, Minneapolis; *Portul Honfleur* – Galeria Naţională, Praga; *Canalul Gravelines* – Museum of Art, Indianapolis, precum şi o *Vedere cu Tour Eiffel* – The Fine Arts Museum, San Francisco – în care popularul monument parizian nu este încă terminat), Paul Signac (*Portul Saint-Tropez* – Von der Heydt Museum, Wuppertal; *Geamandura roşie* – Musée d'Orsay, Paris; *Vedere a oraşului Saint-Tropez*; *Portul Saint-Tropez pe furtună*; *Cheiul din Saint-Tropez* – toate la Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez; *Ieşirea din portul Marsilia* – Ermitaj, St. Petersburg), Henri Cross (*Biserica Santa Maria degli Angeli, lângă Assisi* – Ermitaj, St. Petersburg) sau la André Derain în perioada sa pointilistă, adică din jurul anului 1905, când Derain era influenţat de Matisse, aflat încă în cadrul acestui curent (*Parlamentul din Londra* – Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez; *Apus de soare la Londra* – Musée d'Art Moderne, Troyes, în ultima lucrare văzându-se Parlamentul cu turnul Big Ben şi Westminster Bridge).

Asistăm, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, la apariţia şi dezvoltarea a două concepţii diametral opuse referitoare la reprezentarea figurativă în pictură; pe de-o parte, linia inaugurată de Turner şi continuată de impresionişti şi pointilişti, în care formele suferă un proces de dizolvare, mergând până la aproape completa abstracţiune, culoarea fiind emancipată în dauna formei prin diminuarea acesteia din urmă, pe de altă parte cea promovată de Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-

Scanned with OKEN Scanner

Lautrec, pictorii Nabi şi, ulterior, cei fauvişti, cei din diferitele mişcări Art Nouveau şi expresionişti, în care culoarea transcede forma, dar nu prin erodarea contururilor obiectelor şi disiparea contururilor, care sunt, de altfel, puternic evidenţiate, ci prin simplificarea acestora, prin renunţarea treptată la reprezentarea celei de-a treia dimensiuni prin perspectivă liniară. Diferenţele vizează şi folosirea culorilor; în prima categorie, artiştii dozează cu mare atenţie o mulţime de tente intermediare, în cea de-a doua clar-obscurul este abandonat şi culorile sunt deseori aplicate în tente plate.

Cea de-a doua manieră de interpretare a volumelor, implicit şi a celor de arhitectură, este vizibilă, pentru început, în lucrările lui Cézanne (*Casa doctorului Gachet la Auvers-sur-Oise* – Kunstmuseum, Basel; *Casa spânzuratului din Auvers-sur-Oise* – Musée d'Orsay, Paris; *Drumul care coteşte* – Museum of Fine Arts, Boston; *Podul de la Maincy* – Musée d'Orsay, Paris).[102] Cézanne simplifică atât formele şi reduce într-o atare manieră contururile obiectelor, în mod conceptual, la o expresie simplă şi „geometrizantă", încât o lucrare a sa din 1898, *Stânci în pădure*, nu diferă substanţial, sub aspectul organizării descompunerii formale, de *Casele la L'Estaque* ale lui Braque, operă pictată un deceniu mai târziu. La Van Gogh este vizibilă evoluţia spre definirea strictă a volumelor în lucrări executate pe parcursul doar a patru ani (1886-1890)[103]: în perioada pariziană (*Moulin de la Galette* – Col. part.; *Restaurantul „La Sirène" din Asnières* – Musée d'Orsay, Paris; *Boulevard de Clichy* şi *Vedere din camera artistului din Rue Lepic* – ambele la Rijksmuseum Van Gogh, Amsterdam), în cea din Provence (*Exterior de cafenea la Arles* – Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo; *Interior de cafenea la Arles* – Yale University Gallery, New Haven; *Podul lui L'Anglois de la Arles* şi *Vedere a câmpiei Crau* – ambele la Rijksmuseum Van Gogh, Amsterdam; *Spitalul psihiatric din Saint-Rémy-de-Provence* – Musée d'Orsay, Paris) şi în cea de la Auvers-sur-Oise (*Case la Auvers-sur-Oise* – Ermitaj, St. Petersburg şi, mai ales, faimoasa vedere cu *Biserica din Auvers-sur-Oise* – Musée d'Orsay, Paris). În ceea ce priveşte opera lui Paul Gauguin, cele mai reprezentative vederi cu subiecte arhitecturale sunt cele de dinaintea descoperirii şi asimilării metodelor specifice de compoziţie ale artei polineziene, altfel spus peisaje din Provence (*Aleea*

---

[102] V. Bernard Dorival, *Cézanne*, Fernand Hazan, Paris, 1953.

[103] A se compara lucrările din perioada respectivă cu un desen din 1882, *Case şi barăci la Haga* (Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo), unde reprezentarea este exclusiv liniară, formele fiind delimitate prin linii trasate cu grijă.

Scanned with OKEN Scanner

Alyscamps de la Arles – Musée d'Orsay, Paris, aici fiind vizibilă partea superioară a turnului bisericii Saint-Honorat-des-Alyscamps) şi din Bretagne (*Moara David de la Pont-Aven* – Musée d'Orsay, Paris).

Simplificarea formală şi renunțarea la reprezentarea riguroasă tridimensională se face simțită şi în operele pictorilor nabişti. Litografiile lui Pierre Bonnard din seria *Quelques aspects de la vie de Paris*, publicate în 1899, precum şi numeroase tablouri dedicate străzilor pariziene (*Bulevardul* – Col. part., New York; *Boulevard des Batignolles* – Col. part., Paris; *Dimineață la Paris* – Ermitaj, St. Petersburg; *Place Clichy* – Col. part., Paris; *Montmartre; Rue Tholozé* – Col. part., New York) ilustrează această perioadă de creație, de până la Primul Război Mondial, caracterizată prin aplicarea de pete de culoare, pe baza cărora sunt definite formele. În aceeaşi tehnică, Bonnard realizează vederi ale casei cumpărate de el în Normandia, la Vernon; din exterior (Fitzwilliam Museum, Cambridge), sau interioare ale acesteia (*Sufrageria de la țară* – Institute of Arts, Minneapolis; *Fereastra deschisă* – Col. part.). O concepție picturală asemănătoare stă drept bază a realizării interioarelor specifice, pictate de Édouard Vuillard.

Şi în pictura lui Egon Schiele volumele sunt delimitate în mod ferm, prin linii, iar cea de-a treia dimensiune este neglijată în favoarea efectului decorativ cromatic, numai că aici culorile sunt depuse în tente plate (*Oraşul care urcă*; *Vedere din Krumau* – ambele la Neue Galerie der Stadt Linz; *Case de periferie şi rufe puse la uscat* – Col. part.).

Un rezultat direct al inovațiilor aduse de Gauguin (abandonarea perspectivei liniare, folosirea culorilor în stare pură, fără clar-obscur) este apariția curentului fauvist, în primii ani ai secolului al XX-lea. Violența culorilor l-a făcut, de altfel, pe criticul Louis Vauxcelles să facă, la Salonul de Toamnă din 1905, faimoasa observație „Donatello au milieu des fauves", de la care se trage, de altfel, şi numele curentului. Şi aici, efectul decorativ este cel urmărit cu precădere, planurile şi volumele fiind sugerate prin alăturarea de suprafețe colorate. Poate că nicăieri nu se vede mai bine acest principiu fauvist de sugerare a realității decât în peisajele lui Maurice de Vlaminck: *Les Bateaux-lavoirs* (Col. part., Paris), *Marly-le-Roi* (Col. part.), *Peisaj din Chatou* (Musée d'Art Moderne, Troyes), *Peisaj lângă Chatou* (Stedelijk Museum, Amsterdam), *Case şi arbori* (Metropolitan, New York). În toate cazurile, compoziția nu se desfăşoară în profunzime; volumele (inclusiv cele de arhitectură) sunt înfățişate într-o reducție bidimensională, autorul nemaifiind interesat de obținerea iluziei profunzimii, ci doar de efectul cromatic decorativ rezultat.

Scanned with OKEN Scanner

Şi în tablourile lui Albert Marquet volumele sunt sugerate doar prin suprafeţe colorate alăturate: *14 Iulie la Le Havre* (Musée Léon-Alègre, Bagnols-sur-Cèze), *Portul Saint-Tropez* (Musée de l'Annonciade, Saint-Tropez), *Plaja de la Sainte-Adresse* (Col. part., Paris), *Portul Menton*; *Quai du Louvre şi Pont-Neuf*; *Sena văzută de la monumentul lui Henric al IV-lea de pe Île de la Cité*; *Notre-Dame sub ploaie*; *Place de la Trinité din Paris*; *Vedere a portului Hamburg* – toate la Ermitaj, St. Petersburg), acelaşi lucru fiind vizibil în tablourile din perioada „fauve" a lui Georges Braque (*Vedere din L'Estaque* – Musée National d'Art Moderne, Paris; *Portul Anvers* – Kunstmuseum, Basel; *La Ciotat* – Col. Whitney, New York), sau în cele ale lui Louis Valtat (*Sena şi Tour Eiffel* – Col. part., Paris) ori Othon Friesz (*Acoperişuri şi Catedrala din Rouen* – Ermitaj, St. Petersburg). Încă mai radicală este poziţia lui André Derain, fiindcă în lucrările sale cel mai tipic fauviste, executate în perioada 1905-1907, suprafeţele monocrome sunt mai ample şi în culori mai aprinse decât la Vlaminck: *Portul Collioure* – Musée National d'Art Moderne, Paris; Musée d'Art Moderne, Troyes), *London Bridge* (Museum of Modern Art, New York), *Westminster Bridge* (Col. part., Paris). Este vorba, evident, de arta lui Derain de până prin 1907, după care, până după Primul Război Mondial, pictorul se orientează spre o modalitate de exprimare artistică oarecum diferită, culorile folosite fiind mai închise (*Vedere a portului Martigues* – Ermitaj, St. Petersburg). După Primul Război Mondial, Derain îşi formează şi dezvoltă un stil inspirat de pictura academistă din secolul al XIX-lea, cu peisaje asemănătoare cu cele ale lui Corot şi ale peisagiştilor romantici (*Biserica Sainte-Madeleine din Saint-Maximin-la-Sainte-Baume* – Musée d'Orsay, Paris). Poziţia lui Derain din faza sa fauvistă este foarte apropiată de cea manifestată de Henri Matisse: *Vedere din Collioure* (Ermitaj, St. Petersburg), lucrare din 1906, este încă destul de asemănătoare cu lucrările din aceiaşi ani ale lui Vlaminck. Însă, în iarna lui 1911 şi în cea următoare, Matisse vizitează Marocul[104] şi stilul său devine mai epurat, suprafeţele monocrome devin mai întinse, reprezentările mai schematice. Deosebit de interesante sunt lucrări precum panourile laterale (*Peisaj văzut printr-o fereastră* şi *Poarta Casbah-ului*) din aşa-numitul *Triptic marocan* (Muzeul Puşkin, Moscova), lucrare din 1912, urmată, după doi ani de o altă operă, *Vasul cu peşti roşii* (Musée National d'Art Moderne, Paris), compusă după o schemă de

[104] V. P. Courthion, *Matisse*, Rieder, Paris, 1934 şi *Matisse, le Maroc en toile de fond – entretien avec Pierre Schneider*, par Thierry Chabanne, în „Beaux-Arts", 77 /1990.

Scanned with OKEN Scanner

paginare asemănătoare (vedere printr-o fereastră deschisă, schemă inaugurată de Matisse în faimosul tablou din 1905 *Fereastră deschisă la Collioure* – Col. part., New York) cu primul element din amintitul triptic, într-un regim cromatic de asemenea asemănător. O chintesență a concepției formale şi cromatice a lui Matisse este celebrul *Atelier roşu* (Museum of Modern Art, New York), care denotă nu numai abandonarea completă a tehnicii perspectivale, dar şi renunțarea la orice intenție de reprezentare tridimensională. În sfârşit, trebuie amintite lucrările lui Raoul Dufy, din multe puncte de vedere mai asemănătoare, sub aspectul modului în care este reprezentată arhitectura, cu cele ale lui Matisse şi ale lui Marquet decât cu cele ale lui Vlaminck: *Case la Honfleur* (Col. part., Paris), *Cele trei umbrele* (Col. part., Houston), *14 Iulie la Le Havre* (Col. part., Paris), urmate, după 1910, de o mai accentuată abstractizare a formelor: *Bărci la Sainte-Adresse* (Museum of Modern Art, New York), *Regată la Deauville* (Musée d'Art Moderne, Troyes).

Dacă pictura fauve îşi are originile în arta lui Gauguin, cea cubistă îl are ca precursor direct pe Cézanne. Şi pictorii cubişti caută o modalitate de reprezentare antitridimensională, în care volumele să-şi prezinte într-un mod explicit alcătuirea, numai că, spre deosebire de fauvişti, la care culoarea transcede forma, iar efectul pictural obținut este rezultatul unei alăturări, după criterii subiective, a diverselor planuri colorate, artiştii Cubismului sunt mai riguroşi, încercând obținerea efectelor estetice printr-o deconstrucție dirijată a structurilor tridimensionale şi prin reducția lor, sau a părților lor constitutive, la figuri geometrice simple, de data aceasta forma trecând înaintea culorii ca importanță. Culoarea devine astfel un mijloc de evidențiere a formei. Nu întâmplător lucrările lui Braque şi Picasso din faza analitică a Cubismului sunt aproape monocrome. Cele mai frumoase peisaje cubiste, *Case la L'Estaque* (Kunstmuseum, Berna) de Georges Braque şi *Rezervorul Horta de Ebra* (Col. part., New York) de Picasso relevă acest lucru, volumele arhitecturale fiind reduse la expresii ultrasimple, la esența lor geometrică. Şi alte peisaje „cubist-cézanniene"[105] relevă aceeaşi concepție asupra interpretării volumului de arhitectură: *Peisaj cu pod* (Galeria Națională, Praga), *Uzina*

[105] Unii exegeți disting în evoluția Cubismului următoarele etape: Pre-Cubismul (1907), Cubismul cézannian (1908–1909), Cubismul analitic (1910–1912), Cubismul sintetic (1913–1914) şi extensia Cubismului după Primul Război Mondial. V. şi Maurice Sérullaz, *op. cit.*, p. 66–96. În mod curent, se pot unifica, în scop didactic, primele două faze ale Cubismului, avându-se în vedere că reducțiile volumetrice post-cézanniene pot fi interpretate ca o manieră analitică de explorare a formelor.

Scanned with OKEN Scanner

din Horta de Ebra (Ermitaj, St. Petersburg) şi *La Rue-des-Bois* (Col. part., Paris) de Pablo Picasso, precum şi *Viaduct la L'Estaque* (Col. part., Paris), *Donjonul de la La Roche-Guyon* (Roubaix), *Oraş pe colină* (Kunstmuseum, Basel), *Sacré-Cœur* (Roubaix) de Georges Braque. Aceste principii de tratare a volumelor se evidenţiază în numeroasele compoziţii cu teme arhitecturale ale lui Robert Delaunay din perioada pre-orfistă[106]: seriile sale cu subiecte de arhitectură au ca subiecte *Biserica Saint-Sévérin din Paris* (în special deambulatorul flamboyant al acesteia), *Turnul Eiffel*, în diferite stadii de descompunere a formei. Construcţia apare atât ca subiect în sine – în lucrări precum cele de la Musée National d'Art Moderne, Paris; Art Institute, Chicago; Kunsthalle, Karlsruhe; Kunstmuseum, Basel – sau ca fundal, în *La Ville de Paris* (Musée National d'Art Moderne, Paris; Col. part., Paris) ori în *Portretul lui Philippe Soupault* (Hirshhorn Museum, Washington), pictat în 1922, în perioada post-orfistă. Turnul Eiffel este înfăţişat, mult simplificat, şi în *Omagiu lui Blériot* (Kunstmuseum, Basel), operă din perioada orfistă. Vederile urbane panoramice sunt teme de asemenea importante în creaţia lui Robert Delaunay (*La Ville* – Musée National d'Art Moderne, Paris; Tate Gallery, Londra, ori *Catedrala din Laon* – Musée National d'Art Moderne, Paris). Prezentarea volumelor prin planuri obţinute prin desfăşurarea sau secţionarea obiectului în trei dimensiuni se regăseşte şi în operele altor pictori cubişti – precum Louis Marcoussis (seria dedicată bisericii Sacré-Cœur din Paris) – sau influenţaţi de Cubism, aşa cum este cazul lui Lyonel Feininger (*Umpferstedt* I – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; *Vedere din Halle* – Wallraf-Richartz Museum, Köln). Dar influenţa arhitecturii asupra tablourilor cubiste cunoaşte şi căi mai ocolite. În afara peisajelor urbane cubiste (*Acoperişurile Parisului* – Musée Fernand Léger, Biot: *Oraşul* – Museum of Art, Philadelphia), nu este de neglijat, în activitatea lui Fernand Léger, influenţa pe care au avut-o asupra concepţiei sale plastice reclamele luminoase din New York, reclame pe care le-a văzut la faţa locului, în timpul perioadei sale „americane" de creaţie (1940-1945). De asemenea, trebuie relevat rolul jucat de Cubism în definirea modului de reprezentare a cadrului arhitectural la pictori americani[107] precum Stuart Davis (*Garaj* – Salander O'Reilly Galleries, New York; *Swing Landscape* – Indiana University Art

---

[106] Orfismul, avându-l ca principal promotor pe Robert Delaunay, are ca început al XXIX-lea Salon al Independenţilor, din 19 martie – 11 mai 1913.

[107] În special după expoziţia „Armory Show" din 1913, când artiştii americani au putut lua cunoştinţă direct de activitatea artistică a celor din Europa.

Scanned with OKEN Scanner

Museum, Bloomington)[108], Georgia O'Keeffe (*Radiator Building, noaptea* – Carl Van Vechten Museum, Nashville), Joseph Stella (*Brooklyn Bridge* – Yale University Art Gallery, New Haven) şi, în special, Charles Demuth, cel mai important exponent al „Precisionismului" american (*My Egypt* – Whitney Museum, New York; *Building Lancaster* – Whitney Museum, New York; *Building Abstraction Lancaster* – Institute of Arts, Detroit)[109].

Tipologia formelor Cubismului analitic influenţează şi stilul pictorilor futurişti italieni, chiar dacă arta unora dintre ei reflectă şi unele influenţe mai îndepărtate în timp. Astfel, două lucrări cu subiecte arhitecturale din acelaşi an (1910) reflectă caracterul proteiform al artei plastice futuriste: *Aglomeraţie în galerie* (Brera, Milano) de Umbero Boccioni este un tablou realizat conform tehnicii pointiliste, pe când *Strada care intră în casă* (Landesmuseum, Hannover), *Oraşul care urcă* (Museum of Modern Art, New York) şi *Vedere simultană* (Von der Heydt Museum, Wuppertal) sunt opere cubist-analitice, în care siluetele clădirilor sunt deformate până aproape de totala nefigurativitate. Lucrările din anii următori ale lui Gino Severini, unele cu teme apropiate (*Nord-Sud* – Brera, Milano, o reprezentare „cubistă" a metroului parizian din zona Montmartre, pentru că se pot vedea plăcile cu denumirile staţiilor Pigalle şi Saint-Lazare) confirmă această orientare. În acelaşi timp, raporturile Futurismului cu mişcarea cubistă se fac şi prin intermediul direct al arhitecturii, aici fiind de amintit proiectele de arhitectură şi urbanism semnate de Antonio Sant'Elia şi de Mario Chiattone, care, ca şi produsele arhitecturii funcţionaliste germane sau franceze, sunt rezultatele unui acelaşi spirit al epocii, ce a dictat şi simplificarea formală conceptuală a picturii cubiste.

Moştenirea lui Van Gogh, cu formele sale frământate pe care le impune şi arhitecturii reprezentate, se regăseşte în lucrările pictorilor expresionişti: Oskar Kokoschka (*Viena văzută de la Wilhelminerberg* – Historisches Museum der Stadt Wien; *Podul Carol şi Palatul Hradčany din Praga* – Galeria Naţională, Praga; *Berlin 13 august 1966* – Berlin), Paul Klee (*Vedere din Kairouan* – Galerie Stangl, München; *În faţa oraşului Kairouan* şi *Case roşii şi galbene la Tunis* – ambele la Fundaţia Paul Klee, Berna[110], tablouri din perioada de după 1911, cea a mişcării

---

[108] Prin tabloul său *Lucky Strike*, Stuart Davis a fost, pe cât se pare, primul artist plastic american care a introdus un element de design – în speţă logo-ul mărcii respective de ţigări – într-o compoziţie de pictură. V. Daniel Robbins, în *Dictionnaire des Grands Peintres*, Larousse, Paris, 1991, p. 197.

[109] V. Vanina Costa, *Charles Demuth – Un esthète de la précision*, în „Beaux-Arts", 57 /1988.

[110] În aprilie 1914, Paul Klee vizitează Tunisia, împreună cu pictorii August Macke şi Louis Moilliet. V. şi Susanna Partsch, *Klee*, Taschen, Köln, 1993.

Scanned with OKEN Scanner

„Der Blaue Reiter", urmate ulterior – în 1937 – de picturi aproape abstracte, precum cele cinci din seria *Revolta viaductelor*), August Macke (*Casa lui Staudacher la Tegernsee* – Städtisches Museum; Mülheim an der Ruhr, *Vedere din Tegernsee* – Museum am Ostwall, Dortmund; *Biserica St. Maria sub zăpadă* – Kunsthalle, Hamburg; *Vedere din Hammamet şi Kairouan* – Landesmuseum, Münster), Franz Marc (*Moara fermecată* – Art Institute, Chicago). Dar, probabil cele mai interesante reprezentări din cadrul Expresionismului din Germania sunt tablourile realizate în primul deceniu al secolului de Wassili Kandinsky, pentru că indică drumul parcurs de artist spre reprezentarea complet nefigurativă, al cărei pionier este: *Doi călăreți* (Städtische Galerie, München) are ca fundal o cetate medievală rusească. Pe deasupra zidurilor se văd caracteristicile învelitori în formă de bulb ale cupolelor şi turnurilor. Tehnica petelor mici de culoare aminteşte, într-o mare măsură, de cea pointilistă, iar cromatica de Arta 1900, dar este evidentă preocuparea pictorului de a conferi lucrării şi un aer tradițional rusesc. În *München-Schwabing. Biserica St. Ursula* (Städtische Galerie, München), *Cimitir la Kochel am See* (Städtische Galerie, München), *Biserica din Murnau* (Städtische Galerie, München; Stedelijk Van Abbe Museum, Eindhoven), putem urmări procesul continuu de eliminare a elementelor figurative ce a avut ca rezultat apariția, în 1910, a primei compoziții complet abstracte a maestrului.

Şi în cadrul Expresionismului Şcolii de la Paris, registrul de forme este cel atectonic. Ca şi la Van Gogh, acestea se extind şi la contururile elementelor de cadru natural sau construit. Peisajele lui Soutine (*Case pe deal* şi *Case la Céret* – ambele la Musée de l'Orangerie, Paris; *Vedere din Vence* – Musée Calvet, Avignon) prezintă o lume în care formele de relief şi clădirile par, deopotrivă, frământate şi abătute de la legile firești ale gravitației. Casele se curbează şi capătă poziții complet neverosimile. Şi peisajele lui Chagall (fundalul din *Moi et le village* – Museum of Modern Art, New York; *Quai de Bercy* – Col. part., Basel; *Podurile Senei* – Kunsthalle, Hamburg), vădesc o intensă frământare interioară şi, în acelaşi timp, persistența în memoria artistului a mediului evreiesc din Rusia şi atracția pentru peisajul urban al metropolelor occidentale.

Pictura suprarealistă a folosit de multe ori temele arhitecturale. Beneficiind de o tehnică picturală esențialmente figurativă, aproape fotografică, structurile arhitectonice imaginate de artiştii suprarealişti evidențiază atmosfera onirică a lucrărilor. Amintesc cele două compoziții ale lui Max Ernst cu titlul *Oraşul întreg* (Kunsthaus, Zürich; Col. part.), unde ni se prezintă vederea panoramică a unor structuri urbane curioase, amintind de zigguratele mesopotamiene. În *Universul demascat* (Col.

Scanned with OKEN Scanner

part.), René Magritte înfăţişează o casă în construcţie (sau în ruină), deasupra căreia în bolta cerească s-au făcut decupaje. Procedeul este familiar lui Magritte, care-l va repeta după şase ani, într-o faimoasă lucrare din 1938, *Treptele verii* (Col. part., Paris). *Imperiul luminilor* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles), lucrare a aceluiaşi artist, prezintă o vilă albă, într-o imagine lipsită la prima vedere de vreo aluzie stranie sau maliţioasă. La o privire mai atentă, se observă că partea de jos a tabloului este o scenă nocturnă, pe când partea de sus este în plină zi. *Castelul din Pirinei* (Col. part.) ne arată un fel de stâncă enormă, levitând deasupra mării, şi care poartă pe ea un castel gotic. Salvador Dali creează o imagine hibridă, între portretul actriţei Mae West şi interiorul unei camere (*Portretul lui Mae West, care poate fi folosit şi ca apartament suprarealist* – Art Institute, Chicago). O altă invenţie, cel puţin ciudată, a lui Dali este construcţia barocă şi cele două obeliscuri suite pe spatele elefanţilor cu picioare filiforme din *Ispitirea Sfântului Anton* (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles). Dar cele mai importante vederi arhitecturale suprarealiste sunt, de bună seamă, cele imaginate de Giorgio de Chirico. Spaţiile arhitectonice preferate de Chirico sunt strada sau piaţa, ambele pustii, mărginite de clădiri clasice cu arcade, inspirate de construcţiile renascentiste, care creează strania senzaţie de solitudine şi nelinişte într-un deşert urban, de fantomatic şi mister. Astfel sunt realizate vederile din *Nostalgia infinitului* (Museum of Modern Art, New York), *Interior mare metafizic* (Museum of Modern Art, New York; Von der Heydt Museum, Wuppertal), *Misterul şi melancolia străzii* (Col. part., New Canaan, CT), *Muzele neliniştitoare* (Col. part., Milano) şi, mai ales, *Piazza d'Italia* (Col. part.), cu monumente splendide, „încremenite" în veşnicie. Un alt mare pictor metafizic italian, Giorgio Morandi, preferă, atunci când realizează peisaje, să aleagă drumul unui neorealism influenţat, într-o oarecare măsură, de arta lui Corot şi de cea a peisagiştilor romantici sau realişti din secolul al XIX-lea: *Curte pe Via Fondazza* (Fundaţia Magnani-Rocca, Mamiamo di Parma). Paul Delvaux utilizează construcţii clasice greceşti, ca fundaluri ale straniilor sale compoziţii: un templu ionic tetrastil în *Templul* (Col. part.), acesta mascând punctul de fugă, aidoma templului doric hexastil, inspirat, pe cât se pare, de cel al lui Poseidon de la Paestum, în *Afrodita* (Col. part.).

Tot ca aparţinând artei suprarealiste pot fi considerate lucrările marelui grafician olandez Maurits Cornelis Escher[111]. Celebrele „edificii imposibile" imaginate de Escher sunt obţinute prin savante artificii de

[111] V. M.C. Escher, *Grafiek en Tekeningen*, Koninkliijke Erven J.J. Tijl N.V., Zwolle, 1959 şi *M.C. Escher*, Taschen, Köln, 1992.

Scanned with OKEN Scanner

perspectivă: *Belvedere, Cascadă, Urcare şi coborâre*. Alte lucrări conţin vederi ale unor spaţii arhitecturale sau urbane deformate prin anamorfoze ori prin opoziţia dintre figura plană şi reprezentarea ei spaţială: *Relativitate, Imobilul scărilor, Jos şi sus, Concav şi convex, Ciclu, Cealaltă lume, Planetoid dublu, Planetoid tetraedral*. Opera grafică a lui Escher conţine şi vederi arhitecturale realizate fără artificii speciale de perspectivă, fără deformări dirijate ce conduc la obţinerea de „obiecte imposibile"; acestea sunt peisaje „reale" (*Castrovalva – vedere a unui sat din Abruzzi*; *San Pietro – interiorul bisericii privit din galeria cupolei*) sau imaginare, dar posibile (*Vis*; *Turnul Babel*), realizate înainte de 1937 şi definite de autor ca fiind „reprezentări ale realităţii observate".

Pictura figurativă „obiectivă" a secolului al XX-lea este, în bună măsură, o reacţie la apariţia şi dezvoltarea curentelor nefigurative, sau a celor cu interpretare predominant subiectivă a realităţii. Şi pictura naivă poate fi considerată ca o astfel de reacţie la subiectivismul fauvist sau la intelectualismul picturii abstracte geometrice. Astfel, Henri Rousseau „Le Douanier" are ca modele, în operele sale care au ca subiect vederi din Paris sau din împrejurimile acestuia, lucrările lui Ingres şi ale pictorilor academişti, deşi, prin ignorarea tehnicii picturii „culte" şi a perspectivei, rezultatul nu poate fi decât diferit. Viziunea sa asupra naturii caută să fie cât se poate de obiectivă, iar tocmai contradicţia dintre căutarea obiectivităţii maxime şi neglijarea regulilor prin care pictura a deprins, de-a lungul evoluţiei sale, înfăţişarea fidelă a realităţii constituie elementul cel mai caracteristic al artei sale şi, ulterior, al artei celorlalţi artişti naivi importanţi. Raportat la reprezentarea în pictură a arhitecturii, aceasta înseamnă opoziţia dintre profunzimea tabloului, obţinută empiric, şi tratarea bidimensională a clădirilor: *Île Saint-Louis văzută de la portul Saint-Nicolas* (Setagaya Art Museum, Tokyo), *Île Saint-Louis văzută de pe Quai Henri IV* (Colecţia Phillips, Washington), *Fabrica de scaune „Chesnoy et C^ie"* (Musée de l'Orangerie, Paris), *Pont de Grenelle* (Col. part., Paris), *Pont de Sèvres* (Muzeul Puşkin, Moscova), *Vedere din Malakoff* (Col. part.). Acelaşi lucru în tablourile lui Louis Vivin: *Sacré-Cœur* (Col. part., Paris), *Notre-Dame* (Musée National d'Art Moderne, Paris). Ultima lucrare este ilustrativă pentru concepţia reprezentării spaţiale a lui Vivin: faţada principală (vestică) e înfăţişată în continuarea celei laterale (sudice) şi ambele în vedere plană.

Această modalitate de interpretare a realităţii este continuată de pictorii neorealişti: Maurice Utrillo, Balthus, Carel Willink, reprezentanţii orientării „Neue Saklichkeit", neorealiştii americani ş.a. Picturile lui Utrillo se găsesc undeva între arta naivă şi Neorealism, deoarece perspectiva e

Scanned with OKEN Scanner

empirică, dar pictorul nu doreşte să obţină o reprezentare fidelă a modelului. Utrillo e, înainte de toate, un pictor al cartierului Montmartre şi multe dintre locurile şi clădirile de aici îi datorează o mare parte din celebritatea pe care au dobândit-o: localul „Le Lapin Agile", Place du Tertre, biserica Saint-Pierre. Cele mai multe dintre lucrările sale prezintă locuri pitoreşti, din unghiuri de vedere bine alese: *Rue Muller* (Col. part., Paris) şi *Terasa de la Rue Muller* (Col. part., Berna), *Rue du Mont-Cenis* (Musée de l'Orangerie, Paris), *Cârciuma „Le Lapin Agile"* (Col. part., Paris; Col. part., Montreux), *Grădina lui Renoir* (Col. part., New York), *Capela La Petite Communiante* (Col. part., Paris), *Sacré-Cœur şi Biserica Saint-Pierre* (Col. part, Paris), *Place Ravignan* (Col. part., New York), *Rue d'Orchampt* (Col. part., New York), *Place du Tertre* (Col. part., Zürich). Destul de asemănător este şi modul de a privi arhitectura al unui artist precum Balthus; atât doar că el foloseşte un stil mai liniar, culorile fiind aplicate în tente mai plate: *Le Passage de Commerce-Saint-André* (Col. part., Paris). Locuri publice fără multă personalitate capătă în pictura lui Balthus o identitate specială, care nu exclude şi o anumită doză de straniu şi de mister. Acest lucru aduce aminte de vederile urbane ale lui Chirico, dar, mai cu seamă, de cele ale olandezului Carel Willink (*Einstein* – Col. part.) şi ale pictorului englez – prin adopţie – Lucian Freud (*Case în cartierul Paddington* – Col. part.).

De asemenea situate între Neorealism şi arta naivă sunt lucrările pictorului german Georg Schrimpf[112], afiliat mişcării „Neue Saklichkeit" (*Peisaj cu dealuri* – Museum der bildenden Kunste, Leipzig; *Pasaj de cale ferată* – Berlin) şi cele ale artistului american Grant Wood (*Stone City* – Jocelyn Museum, Omaha, peisaj cu construcţii care poate fi considerat şi ca o lucrare naivă). Însă, fără îndoială, artistul neorealist care a acordat, împreună cu Utrillo, cea mai mare atenţie arhitecturii în lucrările sale este Edward Hopper. Picturile sale se constituie într-un elogiu adus oraşului şi peisajului american, reprezentând, până astăzi, cea mai frumoasă evocare din artele plastice a vieţii de zi cu zi din Statele Unite. Scenele sale de exterior reprezintă, adesea, vederi de pe străzile oraşelor, cu imobile privite în detaliu sau în ansamblu (*Trotuarele New York-ului* – Chrysler Museum, Norfolk, VA; *Duminică* – Col. Phillips, Washington; *Oraşul* – The University of Arizona Museum of Art, Tucson; *Early Sunday Morning* – Whitney Museum, New York; *Casă în amurg* – Museum of Fine Arts, Richmond, VA; *Nighthawks* – Art Institute, Chicago; *Camere pentru turişti* – Yale University Art Gallery, New Haven; *Intrare în oraş* – Col. Phillips, Washington; *Soare într-o cafenea* – Yale University

[112] V. Renate Hartleb, *Schrimpf*, Verlag der Kunst, Dresden, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

Art Gallery, New Haven; *Vară* – Delaware Art Museum, Wilmington, DE), mai rar priveliști rurale, cu casele tipice pentru zonele respective (*Far pe colină* – Museum of Fine Arts, Dallas). O altă temă recurentă în opera lui Hopper este interiorul unei locuințe, de regulă situată la unul dintre nivelele superioare ale unui bloc, prin fereastră, privirea putând să cuprindă peisajul urban adiacent (*Cameră la Brooklyn* – Museum of Fine Arts, Boston; *Soarele dimineții* – Museum of Art, Columbus, OH; *Conferință de noapte* – Wichita Art Museum; *Birou într-un oraș mic* – Metropolitan Museum, New York; *Hotel lângă o cale ferată* – Hirshhorn Museum, Washington). Uneori, modalitate mai rar întâlnită, artistul privește din exteriorul clădirii în interior (*Cameră la New York* – Sheldon Memorial Art Gallery, Lincoln, NE; *Night Windows* – Museum of Modern Art, New York). Alteori, vederile sunt luate în interiorul unor spații publice, precum localuri sau săli de spectacole (*Al doilea rând pe dreapta din stal* – Museum of Art, Toledo, OH; *Automat* – Art Centre, Des Moines, IA; *Chop Suey* – Col. part.; *New York Movie* – Museum of Modern Art, New York; *Soare într-o cafenea* – Yale University Art Gallery, New Haven).

Și în cadrul picturii abstracte putem sesiza interrelaționări între pictură și arhitectură. Astfel, pictura Neoplasticismului olandez, îndeosebi cea a lui Piet Mondrian[113] și Theo Van Doesburg, se supune aceloraşi principii compoziționale ca și arhitectura mișcării respective: organizarea lucrării se face după grile rectangulare, se folosesc culorile primare (roşu, galben, albastru) și nonculorile (alb și negru). Ulterior, sistemele reticulate ortogonale, folosite de pictorii neoplasticiști, aveau să influențeze arhitectura lui Peter Eisenman, proiectele de case de locuit ale acestuia fiind realizate, nu numai conceptual, dar și sub aspectul prezentării grafice a proiectelor, în maniera picturilor de după Primul Război Mondial ale lui Mondrian. De asemenea, lucrări realizate de Mondrian în perioada newyorkeză de creație (1940-1944), așa cum sunt *Broadway Boogie-Woogie* (Museum of Modern Art, New York), *Victory Boogie-Woogie* (Col. part., New York) ori *New York City* I (Musée National d'Art Moderne, Paris), vădesc cu claritate sursa de inspirație, care este planul Manhattan-ului. Și lucrările Constructiviștilor ruși – Casimir Malevici, Eliezer Lissitzky, Alexandr Rodcenko – și ale pictorilor afiliați școlii Bauhaus[114] – Josef Albers sau Paul Klee (*Măsurătoare individualizată a straturilor* – Kunstmuseum,

---

[113] Este interesantă evoluția lui Mondrian de la stilul practicat până prin 1910-1911, influențat de fauviști și nabiști: *Lappenbrink*, *Moară de vânt în lumina soarelui*, *Moară de vânt roșie* (toate la Gemeentemuseum, Haga).

[114] V. Magdalena Droste, *Bauhaus*, Taschen, Köln, 1993 și Christine Engelmann, Christian Schädlich, *Die Bauhausbauten in Dessau*, Verlag für Bauwessen, Berlin, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

Berna) reflectă aceeaşi doctrină estetică prezentă în lucrările de arhitectură ale şcolii. Disciplina formală a Bauhaus-ului se reflectă şi în lucrările figurative ale unor artişti afiliaţi, precum Oskar Schlemmer: *Scări în interiorul Bauhaus-ului* (Museum for Modern Art, New York), *Grup într-o arhitectură imaginară* (Ludwig Museum, Köln). Trebuie de asemenea citate lucrări de pictură abstracte închipuind pseudoarhitecturi, aşa cum sunt cele ale lui František Kupka (*Arhitectură filosofică* – Galerie Louis Carré, Paris; *Serie 106* – Galeria Națională, Praga) ori cele ale Mariei Elena Vieira da Silva, unde grile puse în perspectivă închipuie false arhitecturi imaginare. Este vorba de o pictură pseudofigurativă, aşa cum este şi cea a lui Joan Mirò, cea a lui Wols sau a lui Roberto Sebastian Matta Echaurren.

La sfârşitul secolului al XIX-lea şi la începutul celui următor, în pictura din România predomină gustul pentru arhitectura rurală, cu forme simple, şi acelea stilizate şi simplificate, fără vreo preocupare specială pentru redarea materialelor de construcție: *Fântâna de la Brebu* şi *Iarna în Filantropia* (ambele la Muzeul de Artă, Bucureşti) de Ştefan Luchian. Deşi nu ocoleşte subiectul arhitecturii tradiționale (*Case la Târgu Ocna* – Muzeul de Artă, Bucureşti), Gheorghe Petraşcu are multe tablouri ce au ca subiect locuri şi monumente celebre din Europa (*Ponte Rialto* – Col. part.; *Ca d'Oro* şi *Podul San Martin din Toledo* – ambele la Muzeul Colecțiilor de Artă, Bucureşti; *Catedrala din Senlis* – Col. part.), pictate într-un stil în care regăsim ecouri din arta lui Cézanne. Pictura lui Pallady manifestă, şi ea, o anumită înclinație cézanniană, însă în tablourile sale formele se detaşează mai nuanțat decât la Petraşcu, iar culoarea este mai stinsă. Cele mai reuşite peisaje ale sale (*Pont Neuf* – Col. part.; *Saint-Tropez*) se situează oarecum pe linia trasată de Petraşcu, cu toate că volumele sunt conturate cu mai puțină incisivitate. Şi la Iosif Iser influențele lui Cézanne sunt vizibile: *Peisaj la Dunăre* (Muzeul de Artă, Bucureşti) aminteşte, ca stil, unele dintre vederile muntelui Sainte-Victoire ale maestrului din Aix-en-Provence. O stilistică de aceeaşi factură găsim şi în alte lucrări importante ale picturii româneşti: *Piață din Sighişoara* (Muzeul de Artă, Bucureşti) de Francisc Şirato, *Piața Teatrului în ploaie* (Muzeul de Artă, Bucureşti), lucrare aproape monocromatică a lui Nicolae Dărăscu, *Notre-Dame din Paris, Palat venețian* (ambele la Muzeul de Artă, Bucureşti), *Venezia* (Muzeul de Artă, Constanța; Muzeul de Artă, Târgu Mureş) de Lucian Grigorescu.

Scanned with OKEN Scanner

CONEXIUNI ÎNTRE LITERATURĂ ŞI MUZICĂ

Studiul raporturilor reciproce dintre literatură şi muzică reprezintă un subiect deopotrivă dificil şi interesant, datorită faptului că artele respective au naturi diferite, iar gradul redus de semantizare şi de conotativitate al muzicii în raport cu literatura, în toate modalităţile de expresie ale celor două arte, conduce, în mod inerent, la forme mai echivoce şi mai subiective de transmitere şi schimbare a limbajelor artistice dintr-o artă în cealaltă artă. Oricum, trebuie să remarc totuşi faptul că, de-a lungul timpului, din Antichitate şi până în zilele noastre, într-un fel sau altul, literatura şi muzica s-au întâlnit, au colaborat sau au năzuit spre această colaborare. Şi în Antichitate şi în Evul Mediu, poezia avea aproape întotdeauna şi un acompaniament muzical şi de-abia în secolul al XIII-lea această legătură nu va mai fi considerată obligatorie. Nu puteau fi imaginaţi truverii şi trubadurii acelor timpuri fără a-şi acompania muzical versurile, iar celebrele *Chansons de geste* erau, ceea ce le spune şi numele, cântece de vitejie, adică mari poeme cântate. Dar, de-acum înainte, muzica nu va mai fi considerată un complement indispensabil şi, oarecum, auxiliar al poeziei, ea începe să fie gândită predominant instrumental şi orchestral, vocea devenind un instrument precum celelalte. Nu este întâmplător faptul că, la sfârşitul veacului al XIX-lea, unul dintre marii maeştri ai orchestraţiei, Nikolai Rimski-Korsakov, observa că „melodia se formează în mod instrumental”[1]. Odată cu dobândirea acestui nou statut, dezvoltarea muzicii va fi accelerată şi este important de constatat faptul că, începând cu secolul al XVII-lea, între etapele istorice de evoluţie istorico-stilistică ale acesteia şi cele ale literaturii se va crea un oarecare sincronism, determinat nu pe ingerinţele reciproce (destul de artificiale, de altminteri) din perioada medievală, ci, mai cu seamă, pe un spirit al fiecărei epoci respective. Astfel, literaturii clasice şi celei preţioase şi rafinate (ultima caracterizată, în mod eronat, de o parte a istoriei literare, ca fiind „barocă”) din secolul al XVII-lea şi din

[1] Apud André Cœuroy, *Wagner et l'esprit romantique*, Gallimard, Paris, 1965, p. 374.

Scanned with OKEN Scanner

prima jumătate a veacului următor, îi corespunde, în muzică, epoca Pre-Clasicismului, cu alte cuvinte cea deschisă de Claudio Monteverdi şi încheiată odată cu Johann Sebastian Bach şi cu Georg Friedrich Händel. Sfârşitul Clasicismului şi primele manifestări ale Romantismului timpuriu din literatura europeană au în muzică drept contemporan Clasicismul, care debutează odată cu Carl Philipp Emanuel Bach, cu Şcoala din Mannheim şi, mai cu seamă, odată cu Joseph Haydn, încheindu-se în primele două decenii ale secolului al XIX-lea, prin activitatea componistică a lui Ludwig van Beethoven. Observăm că apariţia fenomenul artistic numit „Romantism" în muzică este întârziat cu câteva decenii faţă de ceea ce se înţelege a fi „Romantism" în literatură dar lucrul este absolut firesc având în vedere că un anumit spirit al epocii nu se poate manifesta absolut la fel şi în aceleaşi desfăşurări cronologice în două arte atât de diferite, precum muzica şi literatura. De asemenea, dacă după 1850 nu mai putem vorbi despre un „Romantism" literar în înţelesul unui curent compact în Europa, ci, cel mult, de manifestări mai mult sau mai puţin izolate ale acestuia, nu acelaşi lucru se poate spune despre muzică, ea continuând a dezvolta formule de expresie romantice până la sfârşitul secolului. Dar sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea va cunoaşte apariţia unor forme cu totul noi de expresie nu numai în muzică (prin „Impresionismul" lui Debussy, muzica bazată pe structuri ritmice noi a lui Stravinski şi cea atonală a unor Schönberg, Hauer, Berg şi von Webern) sau în literatură, dar şi în artele vizuale, prin debutul Modernismului în arhitectură şi a curentelor nefigurative sau cu figurativitate interpretată în mod radical subiectiv în artele plastice precum pictura şi sculptura.

Acest statut de autonomie căpătat de muzică faţă de poezie nu trebuie înţeles însă într-un mod absolut şi exclusivist. Arta sunetelor a continuat să aibă legături strânse şi complexe cu literatura, acest lucru evidenţiindu-se, de-a lungul tuturor marilor epoci ale istoriei muzicii, până în zilele noastre, în cazul muzicii vocale, a celei vocal-instrumentale şi a celei vocal-simfonice. Este semnificativă astfel opinia unui mare scriitor şi muzician al veacului al XVIII-lea, Jean-Jacques Rousseau, a cărui celebră scriere teoretică *Lettre sur la musique française*, scrisă în timpul marii polemici, începută în 1752 (cu prilejul reprezentaţiei operei *La Serva padrona* de Pergolesi), dintre partizanii muzicii franceze şi a celei italiene, insistă cu precădere asupra relaţiilor dintre muzică şi literatură şi, la modul încă şi mai general, dintre muzică şi limbaj. Rousseau este de părere că muzica italiană este superioară deoarece este mult mai strâns legată de „limba naturală": „numai melodia", spune autorul „poate da

Scanned with OKEN Scanner

caracter unei muzici naționale". (...) „Ritmul este pentru melodie cam ceea ce este sintaxa pentru vorbire; ea leagă cuvintele, diferențiază frazele şi dă înțeles şi coerență întregului. (...) orice muzică națională îşi datoreşte caracterul principal limbii care îi este proprie şi trebuie să adaug că în primul rând prozodia limbii creează acest caracter. Cum muzica vocală a precedat cu mult muzica instrumentală, aceasta din urmă a preluat de la prima particularitățile cântului şi ritmul; iar diversele ritmuri ale muzicii vocale s-au născut din diversele modele posibile de a scanda vorbirea şi de a plasa armonios în cuprinsul ei silabele scurte şi lungi. (...) Ori, dacă există în Europa o limbă propice muzicii ea e fără îndoială italiana"[2]. La aspectele complexe ale legăturilor dintre particularitățile fonetice ale fiecărei limbi şi muzica unui anumit popor se referă Leonard Bernstein, care face următoarele observații deosebit de juste: „De pildă, un compozitor (american, n.n.) numit Roger Sessions scrie o piesă pentru orgă, un preludiu coral. Un «preludiu coral» este o bucată serioasă, cu atmosferă religioasă. E ultimul lucru din lume în care te-ai aştepta să găseşti accente sincopate. Însă ele există adânc în cursul muzicii, făcând-o muzică americană, fără însă ca ea să sune ca muzica de jazz. (...) O asemenea muzică n-ar fi putut fi scrisă de un european. E întocmai ca limba engleză vorbită cu accent american. Accentul este cel care face deosebirea – care face vorbele să sune aproape ca într-o altă limbă. Accentul, ritmul, tempoul, toate vin de la felul nostru de a ne mişca şi de a trăi. Să ne gândim doar câtă deosebire este între engleza vorbită de poetul englez Keats şi engleza unui poet american. În realitate, ei vorbesc aceeaşi limbă. Cuvintele apar aceleaşi pe hârtie, însă ele *sună* cu totul diferit"[3].

De multe ori, înclinația unui scriitor, arhitect sau artist plastic către un anumit fel de muzică dezvăluie afinități subtile şi ascunse cu esența propriei sale opere. Pasiunea lui Caragiale, de exemplu, pentru muzica lui Bach, Haydn, Mozart şi, îndeosebi, Beethoven, precum şi indiferența, dacă nu chiar ostilitatea, față de cea a lui Chopin, relevă particularități specifice ale temperamentului său artistic, particularități care se evidențiază în opera sa literară ca fiind elemente ale clasicismului său structural. Pe această linie, poate fi reținută şi observația lui Wellek că „scriitorii romantici germani au trăit în perioada de înflorire a muzicii germane; ei erau contemporani cu Beethoven, Schubert, Schumann, Weber şi cu atâția

---

[2] Jean-Jacques Rousseau, *Scrisoare despre muzica franceză*, în Rousseau, *Scrieri despre artă*, Editura Minerva, Bucureşti, 1981, p. 67-73.

[3] Leonard Bernstein, *Cum să înțelegem muzica*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1982.

Scanned with OKEN Scanner

alții, dintre care mulți au folosit poezia epocii ca texte pentru cântecele lor, sau, precum Beethoven, ca *sursă de inspirație* (s.n.) pentru simfoniile lor"[4].

Atât oamenii de litere cât şi muzicienii au reflectat la tema raporturilor complexe dintre muzică şi literatură, purtând numeroase discuții asupra ei şi ajungând deseori la concluzii, asemănătoare cu aceea a lui André Gide, potrivit căreia ceea ce este posibil în muzică ar putea fi posibil şi în literatură şi invers.

1. INFLUENȚE DIN LITERATURĂ ÎN MUZICĂ

Se pot observa trei cazuri distincte:

a) Dramele lirice (operele), cu librete scrise după opere literare propriu-zise, influența făcându-se, aşadar, indirect, prin intermediul unei lucrări literare secunde, de obicei mai puțin valoroasă decât opera primă, dar şi printr-o influență vagă, această primă operă generând, după toate probabilitățile, o anumită stare de spirit compozitorului. Evident, aici ne găsim şi în fața unui caz de complementaritate artistică, întrucât, la fel ca şi în cazul următor (*b*), opera este o lucrare muzicală care utilizează un text literar şi, oricât de mare ar fi fuziunea dintre partitura muzicală şi textul literar, aceasta nu va putea fi niciodată totală, fiindcă, datorită naturii diferite a celor două forme de expresie artistică, ele nu se vor putea totuşi întrepătrunde total şi vor avea, într-o măsură mai mică sau mai mare, existențe separate. De fapt, sub aspect strict artistic, acțiunea unor opere (mai cu seamă în cazul unor lucrări cunoscute) interesează destul de puțin spectatorul, mult mai interesant fiind, în speță, efectul strict sonor al integrării textului literar în cel muzical sau, ca să spun altfel, al modului în care textul literar adosat muzicii capătă valențe noi, muzicale, conferind vocii omeneşti statutul unui instrument muzical suplimentar în cadrul aparatului orchestral. În cazul operelor, elementul muzical domină categoric pe cel literar (ca şi pe cel scenografic, de altfel) şi este suficient să vedem, în acest sens, că, în multe cazuri, suntem foarte mulțumiți să ascultăm înregistrări audio ale unor drame lirice, făcând abstracție de libret şi, evident, şi de elementele vizuale adiacente ale spectacolului, precum costumele, scenografia sau jocul actoricesc al interpreților.

---

[4] René Wellek, *Conceptele criticii*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 172-173.

Scanned with OKEN Scanner

Iată şi o serie de exemple, dintre cele mai cunoscute: la Mozart: *Le Nozze di Figaro* (după Beaumarchais) şi *Don Giovanni* (după Tirso de Molina şi Molière), la Beethoven: *Fidelio* (după Jean-Nicolas Boilly), la Weber: *Euryanthe* (după Helmine von Chézy) şi *Oberon* (după Shakespeare), la Rossini: *Wilhelm Tell* (după Schiller) şi *Il Barbiere di Siviglia* (după Beaumarchais), la Donizetti: *Lucia di Lammermoor* (după Walter Scott), la Bellini: *I Puritani* (după Walter Scott), la Auber: *La Muette de Portici* şi *Fra Diavolo* (după Casimir Delavigne), la Meyerbeer: *Robert le diable* (după Delavigne), la Verdi: *Ernani* şi *Rigoletto* (după Victor Hugo), *Luisa Miller* şi *Don Carlos* (după Schiller), *Macbeth, Otello* şi *Falstaff* (după Shakespeare), *Il Trovatore* (după Antonio García Gutiérrez), *La Forza del destino* (după Angel Perez de Saavedra), *La Traviata* (după Alexandre Dumas fiul), la Gounod: *Faust* (după Goethe), la Bizet: *Carmen* (după Prosper Mérimée) şi *La Jolie fille de Perth* (după Walter Scott), la Massenet: *Werther* (după Goethe) şi *Manon* (după Prévost), la Glinka: *Ruslan şi Ludmila* (după Puşkin), la Ceaikovski: *Evgheni Oneghin* şi *Dama de pică* (după Puşkin), la Rimski-Korsakov: *Cocoşul de aur* (după Puşkin), la Musorgski: *Boris Godunov* (după Puşkin), la Anton Rubinstein: *Demonul* (după Lermontov), la Dargomîjski: *Rusalka* (după Puşkin), la Rahmaninov: *Francesca da Rimini* (după Dante), la Wagner (după propriile opere literare), la Richard Strauss: *Salome* (după Oscar Wilde) şi *Der Rosenkavalier* (după Hugo von Hofmannsthal), la Puccini: *Manon Lescaut* (după Prévost), *La Bohème* (după Henri Murger), *Tosca* (după Victorien Sardou), *Turandot* (după Carlo Gozzi), la Mascagni: *Cavalleria rusticana* (după Giovanni Verga) şi *L'Amico Fritz* (după Émile Erckmann şi Alexandre Chatrian), la Gian Francesco Malipiero: *Le Baruffe chiozzotte* (după Carlo Goldoni), la Alban Berg: *Lulu* (după Frank Wedekind) şi *Wozzeck* (după Georg Büchner), la Enescu: *Oedip* (după Sofocle şi Seneca), la Prokofiev: *L'Amore delle tre melarance* (după Carlo Gozzi), la Debussy: *Pelléas et Mélisande* (după Maeterlinck), la Poulenc: *Dialogues des Carmélites* (după Georges Bernanos), *Les Mamelles de Tirésias* (după Apollinaire) şi *Voix humaine* (după Jean Cocteau), la Janáček: *Casa morților* (după Dostoievski) etc.

Este interesant de urmărit modul în care textul muzical şi cel literar se „pliază", nu numai pentru a se integra unul cu celălalt, sub aspect strict acustic, dar şi spre a se putea reflecta în materialul muzical stări şi acțiuni diverse. „Carl Maria von Weber", spunea, de exemplu, Goethe, în convorbirea cu Eckermann din 20 aprilie 1825, „nu ar fi trebuit să compună

Scanned with OKEN Scanner

Euryanthe: trebuia să-şi fi dat seama numaidecât că era vorba de un subiect greşit ales, din care nu se poate scoate nimic. Această pricepere suntem datori s-o presupunem la orice compozitor ca fiind ceva ce aparţine meşteşugului" [5]. În prima convorbire din 9 octombrie 1828, Goethe dă ca exemple de adaptări reuşite ale muzicii la text şi ale textului la muzică operele *Sacagiul* de Luigi Cherubini şi *Freischütz* de Weber, mărturisind: „nu pot să gust bucuros o operă decât atunci când subiectul e tot atât de izbutit ca muzica"[2].

b) Lucrări vocal-simfonice şi vocal-instrumentale care utilizează texte literare în mod direct. Citez în acest sens marile oratorii şi messe de Monteverdi, Johann Sebastian Bach (precum şi cantatele profane ale acestuia), Händel, Vivaldi, Pergolesi, Haydn, Mozart, Beethoven (*Missa Solemnis*), Mendelssohn-Bartholdy, Liszt, Gounod, Saint-Saëns, Bruckner, Requiem-urile de Mozart, Berlioz, Brahms, Verdi, Gounod, Saint-Saëns, Dvořák, Fauré, Perosi, cantatele scenice *Carmina Burana*, *Catulli Carmina* şi *Trionfo di Afrodite* de Carl Orff, liedurile lui Franz Schubert constituind ciclurile *Die Schöne Müllerin* şi *Die Winterreise* (pe versurile lui Wilhelm Müller), dar şi lieduri după Goethe, Schiller, Friedrich Rückert etc., cele ale lui Robert Schumann (pe versuri de Heinrich Heine, Adalbert von Chamisso, Goethe, Lenau, Eichendorff etc.), Hugo Wolf (pe versuri de Eichendorff, Möricke, Keller), Richard Strauss (pe versuri de Eichendorff), Richard Wagner (pe versuri de Mathilde Wesendonk), Debussy (balade de François Villon, poeme de Baudelaire şi de Mallarmé, *Fêtes galantes* de Verlaine), Ravel (pe versuri de Mallarmé), Arthur Honegger (oratoriile *Jeanne au Bûcher* şi *Danse des Morts*, pe versuri de Paul Claudel), Francis Poulenc – melodii (pe versuri de Apollinaire, Eluard, Cocteau), precum şi liedurile cu orchestră ale lui Gustav Mahler – *Kindertotenlieder* (pe versuri de Friedrich Rückert) şi *Das klagende Lied* (pe versurile compozitorului). Dintre marile simfonii care încorporează texte literare amintesc *Simfonia a IX-a* în re minor de Beethoven (care foloseşte, în partea a IV-a, versurile lui Schiller), *Roméo et Juliette*, simfonie dramatică de Berlioz (versuri de E. Dechant, după o adaptare semnată de Berlioz a scenelor din tragedia lui Shakespeare), *Simfonia Faust* de Liszt (versurile scenei finale din *Faust* de Goethe), marile simfonii ale lui Gustav Mahler, *a II-a* în si minor (versuri din *Des Knaben Wunderhorn*, precum şi din *Die Auferstehung* de Klopstock),

---

[5] Johann Peter Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1965, p. 158.

Scanned with OKEN Scanner

a III-a în re minor, *a IV-a* în sol minor, *a VIII-a* în mi bemol major (versurile scenei finale din *Faust* de Goethe) şi *Simfonia Das Lied von der Erde*, care foloseşte versurile din *Das Chinesische Flöte* de Hans Bethge, precum şi *Simfonia a XIV-a* de Şostakovici (pe versuri de Federico García Lorca, Guillaume Apollinaire şi Rainer Maria Rilke).

c) Lucrări muzicale având program literar precum şi muzică de scenă. Programatismul extramuzical cunoaşte dezvoltarea sa semnificativă în perioada Romantismului, de fapt după 1830, anul în care Hector Berlioz realizează prima mare lucrare pur programatică din istoria muzicii, *Simfonia Fantastică*. Totuşi, nu se poate spune că muzica de până atunci a fost integral abstractă, neîncercând în nici un fel să evoce idei şi aspecte exterioare ei. Uneori, aceste evocări se fac prin simple efecte sonore onomatopeice, aşa cum este, de exemplu, cel obţinut de oboi în tema secundară din prima parte a *Simfoniei nr. 83* în sol minor de Joseph Haydn, în care se încearcă a se imita cotcodăcitul unei găini, efect care dă, de fapt, chiar numele întregii lucrări, *La Poule*. Ori în *Simfonia a VI-a* în fa major *Pastorala* de Beethoven, în care compozitorul îşi propune să evoce cinci tablouri succesive ale vieţii rurale, 1) impresii plăcute provocate de venirea la ţară, 2) scenă la pârâu, 3) petrecere ţărănească, 4) furtună, 5) bucuria oamenilor după furtună, odată cu sosirea vremii frumoase, „impresiile plăcute" fiind sugerate printr-o melodie senină, în *allegro ma non troppo*.

După cum se poate vedea cu uşurinţă, chiar şi în cazul celor mai programatice lucrări muzicale, aşa cum sunt simfoniile lui Berlioz, poemele simfonice ale lui Liszt şi cele ale lui Richard Strauss (de exemplu *Eine Alpensinfonie*), programul rămâne, totuşi, un element exterior muzicii, aceasta continuând să-şi ducă propria existenţă, eventual chiar lipsită de acest element adiacent. Se pot asculta oricare dintre lucrările programatice amintite mai sus, în necunoştinţă de programul fiecăreia, fără vreo diminuare considerabilă a impresiei estetice. Cunoaşterea programului poate duce însă la o înţelegere mai profundă a materialului muzical şi dezvăluie intenţiile asociative ale compozitorului, cu toate că, în principiu, nu se pot transfera, în cadrul textului muzical, decât o mică parte din elementele componente ale materialului ideatic literar, datorită faptului că, aşa cum am mai spus, cele două arte au naturi complet diferite, lucru valabil, de altfel, în cazul tuturor situaţiilor în care o artă de o anumită natură încearcă să reproducă sau să asimileze elemente ale alteia de altă natură; oricât de lung şi detaliat, bunăoară, ar fi un text ce descrie o imagine, el nu va reuşi să ne transmită decât o

Scanned with OKEN Scanner

mică parte din cantitatea de informație vizuală conținută de acea imagine. Compozitorul alege, de obicei, acele elemente care caracterizează un text şi care se pretează la a fi imitate, încercând transpunerea sonoră a acestora, pe cât posibil, conform schemelor generale prezentate în capitolul privitor la relațiile generale dintre arte:

Text literar →	Evocarea unei noțiuni (uşor de exprimat în muzică) din textul literar în cel muzical	→ Text muzical

Aşa sunt, de pildă, evocarea galopului calului din poemul simfonic *Mazeppa* de Franz Liszt şi cea a mării din prima şi din ultima parte a suitei simfonice *Şeherezada* de Nikolai Rimski-Korsakov. Presupunând că ascultătorul este dotat cu un grad cât de cât acceptabil de imaginație, acesta va intui probabil, chiar fără a fi prevenit, că autorul şi-a propus să reprezinte, într-un tablou muzical, galopul unui cal, respectiv zgomotul produs de valurile mării, dar nimic din textul muzical propriu-zis nu-i indică faptul că e vorba de calul ce-l poartă în spinare pe Mazeppa şi goneşte prin stepă ori de marea pe care pluteşte corabia lui Sindbad, dacă nu cunoaşte textul. Nimic în afara titlurilor lucrărilor muzicale, titluri care ne trimit imediat la textul literar (dacă e cunoscut) şi care ne permit dezvoltarea spontană a unei întregi game de imagini asociative. Ambiguitatea inerentă a textului muzical în raport cu cel literar este generată, aşa cum am arătat, de naturile diferite ale acestora, care nu permit o integrală transpunere semantică şi este parțial compensată de titlul lucrării muzicale, care conduce la lucrarea literară şi la corecta înțelegere a intenției asociative a compozitorului[6].

Dintre nenumăratele lucrări muzicale cu caracter mai mult sau mai puțin programatic, voi aminti lucrările lui Ludwig van Beethoven (*Simfonia a VI-a „Pastorala"*, uverturile *Egmont* după Goethe, *Coriolan* după Collin, *Ruinen von Athen* şi *König Stephan*, ambele după Kotzebue), Hector Berlioz (*Simfonia Fantastică* după programul extramuzical al compozitorului, prima lucrare pur programatică, *La Damnation de Faust* după Goethe, uvertura *Le Corsaire* şi *Simfonia Harold en Italie* după Byron, *Roméo et Juliette*, simfonie dramatică după Shakespeare, uvertura *Rob Roy* după Walter Scott), Franz Liszt (poemele simfonice *Les Préludes* după Lamartine, *Mazeppa* şi *Ce qu'on entend sur la*

[6] La ambiguitatea semantică a lucrărilor muzicale programatice se referă şi Leonard Bernstein în capitolul *Ce este muzica clasică?* din cartea sa *Cum să înțelegem muzica*.

Scanned with OKEN Scanner

montagne după Victor Hugo, *Prométhée* după Herder, *Les Idéaux* după Schiller, *Hamlet* după Shakespeare, *Simfonia Faust* după Goethe, două episoade, *Mephisto Walzer* şi *Der nächtliche Zug* după *Faust* de Lenau), Franz Schubert (muzica de scenă pentru *Rosamunde* după Helmine Von Chézy), Robert Schumann (uvertura *Manfred* după Byron şi *Papillons*, suită pentru pian după Jean-Paul Richter), Frédéric Chopin (*Baladele a II-a* în fa major şi *a III-a* în la bemol major după poeziile *Şvitezul* şi *Frumoasa din lacul Şvitez* de Mickiewicz, şi *Lorelei* de Heine, Piotr Ilici Ceaikovski (uvertura-fantezie *Romeo şi Julieta* şi poemul simfonic *Hamlet*, ambele după Shakespeare, *Simfonia Manfred* după Byron, *Francesca da Rimini* după Dante, muzica baletului *Spărgătorul de nuci*, după E.T.A. Hoffmann), Nikolai Rimski-Korsakov (suita *Şeherezada*, după *1001 de Nopți*, poemul simfonic *Antar* după Senkovski), la Edvard Grieg (muzica de scenă pentru *Peer Gynt* de Ibsen şi pentru *Sigurd Jorsalfar* de Björnson, suita *Holberg*, scrisă la comemorarea scriitorului danez Ludwig Holberg), Adolphe Adam (muzica baletului *Giselle* după Théophile Gautier), Georges Bizet (muzica de scenă la *L'Arlésienne* de Daudet), Richard Strauss (poemele simfonice *Don Juan* după Lenau, *Tod und Verklärung* după A. Ritter, *Don Quijote*, după Cervantes şi *Also sprach Zarathustra*, după Nietszche), Jean Sibelius (poemele simfonice inspirate de *Kalevala*, în special *Kullervo*), Gustav Mahler (*Simfonia I* în re major după romanul *Titan* de Jean-Paul Richter), Paul Dukas (scherzo-ul pentru orchestră *L'Apprenti sorcier* după Goethe), Claude Debussy (*Prelude à l'après midi d'un faune* după Mallarmé), Arnold Schönberg (*Gurrelieder* după Jens-Peter Jacobsen), Serghei Prokofiev (muzica baletului *Romeo şi Julieta* după Shakespeare), Gabriel Fauré (muzica de scenă la *Shylock* după Shakespeare şi *Pelléas et Mélisande* după Maeterlinck), Maurice Ravel (baletul *Daphnis et Chloé* după Longos, lucrarea pentru pian *Gaspard de la Nuit* după Aloysius Bertrand), Frederick Delius (*A Mass of Life* după Nietzsche), Dimitri Şostakovici (muzica de scenă pentru *Ploşnița* de Vladimir Maiakovski).

2. INFLUENŢE DIN MUZICĂ ÎN LITERATURĂ

Cazurile de influențare a literaturii de către muzică sunt mai rare decât cele din cadrul relației inverse. Este semnificativ, mai ales, cazul poeziei simboliste, în care autorii pun un accent deosebit pe muzicalitatea versurilor, pe aliterații şi eufonii subtile şi surprinzătoare,

Scanned with OKEN Scanner

aşa cum se poate vedea, bunăoară, în faimoasa poezie *Art poétique* din ciclul *Jadis et naguère* de Paul Verlaine, în care influența muzicii este prezentată explicit:

„De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse et qui pose"

André Cœuroy face o scurtă prezentare a poeților din perioada Simbolismului care, în parte datorită influenței exercitate de Wagner, dau titluri de inspirație muzicală lucrărilor lor: *Symphonies* şi *Gammes* de Stuart Merrill, *Sonatines d'automne* de Mauclair, *Le Cor fleuri* de Mikhaël, *Clavier d'or* de Bataille, *Paysage mineur* de Paul Verlaine, *Berceuse en nord-ouest mineur* de Tristan Corbière, pe când Albert Mockel, în lucrarea sa *Chantefable un peu naïve* realizează un *Prélude musical*[7]. Influențele muzicii asupra literaturii există chiar, înaintea apariției poeziei simboliste, în *La Musique* de Charles Baudelaire, poet care a realizat, de altfel, şi o solidă şi influentă critică muzicală. Despre legăturile dintre arta lui Baudelaire şi cea a lui Wagner, Georges Poulet spunea că „în muzica lui Wagner, gândirea şi simțirea lui Baudelaire se recunosc deci ca într-un peisaj. El se descoperă, cum s-ar spune, într-o țară cunoscută. Nu pentru că Baudelaire ar reduce, într-un mod automat şi egoist, la sine însuşi, ceea ce aude. Însă, ca să încerce calitatea acestui fapt, el are nevoie să-l traducă în propria sa lume mentală"[8]. Aşa cum arată Marcel Raymond, „Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Paul Valéry, «ceea ce a fost botezat Simbolism se reduce, pur şi simplu, la intenția comună a mai multor categorii de poeți (vrăjmaşe, de altfel) de a smulge Muzicii un bun care le aparține». (...) Dar muzicalitatea, în deplinul înțeles al termenului poeziei, ca şi cea a prozei, nu se măsoară într-un mod cvasimatematic, potrivit combinațiilor sonore, mai mult sau mai puțin bogate şi variate, dintre vocabule considerate în ansamblu, ca un simplu sistem de sunete. (...) În realitate, fenomenul este mult mai delicat, poetul «muzician» trebuind să simtă afinitățile dintre lumea sunetelor şi cea a gândirii; este vorba, şi în acest caz, de a face sensibile «corespondențele» misterioase; anumite silabe, datorită unei adecvări infinit de subtile la sensul cuvântului compus de ele, «emoționează» cu adevărat spiritul,

[7] André Cœuroy, *op. cit.*, p. 273.
[8] Georges Poulet, *Conştiința critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1979, p. 56.

Scanned with OKEN Scanner

magnetizându-l într-o direcție particulară; nu atât prin farmecul lui sonor, cât, mai ales, prin amintirile confuze pe care cuvântul respectiv le trezeşte"[9]. În legătură cu aceasta, sceptic, René Wellek arată: „Capacitatea poeziei de a realiza efectele muzicii este ceva mai îndoielnică, deşi este larg răspândită ideea că poate să facă acest lucru. La o analiză atentă, «muzicalitatea» din versuri se dovedeşte a fi ceva cu totul diferit de «melodia» din muzică; ea se bazează pe un aranjament special al grupurilor fonetice, pe evitarea acumulării consoanelor sau, pur şi simplu, pe prezența anumitor efecte de ritm. La unii poeți romantici, ca la Tieck şi, mai târziu, la Verlaine, încercarea de a obține efecte muzicale se identifică, în mare parte, cu încercarea de a exprima structura înțelesului versului, de a evita construcțiile logice, de a pune accentul pe atributele noțiunilor, nu pe noțiunile înseşi. Totuşi, contururile estompate, înțelesul vag şi lipsa de logică nu sunt deloc, în sens literal, «muzicale». Imitațiile literare ale unor forme muzicale ca *leitmotiv*-ul, sonata sau simfonia par să fie mai concrete; dar este greu de înțeles de ce repetarea unor motive, sau punerea în contrast sau alternarea tonalităților, deşi folosite cu intenția declarată de a imita compoziția muzicală, n-ar fi, în esență, procedeele literare familiare ale repetiției, contrastului etc., care sunt comune tuturor artelor. În cazurile relativ rare în care poezia sugerează sunete muzicale precise, ca în versurile lui Verlaine *Les sanglots longs des violons*, sau în *Clopotele* lui Poe, efectul timbrului unui instrument sau al sunetului foarte generalizat al clopotelor este realizat cu mijloace care nu depăşesc cu mult onomatopeea obişnuită. Există, desigur, poezii scrise cu intenția de a fi puse pe note, aşa cum sunt, de pildă, numeroase arii elizabetane şi toate libretele de operă. În unele rare cazuri, poetul şi compozitorul au fost una şi aceeaşi persoană; (...) Dar legătura dintre muzică şi poeziile de reală valoare ne pare destul de slabă când ne gândim chiar la cele mai izbutite transpuneri muzicale. (...) Nu încape îndoială că există o colaborare între poezie şi muzică; dar poezia sublimă nu cere muzică, iar muzica inspirată nu are nevoie de cuvinte[10].

În unele cazuri, muzica joacă un rol important în cadrul unor opere literare, fie că este vorba de opere în proză sau de lucrări în versuri. Astfel, o faimoasă poezie a lui Charles Baudelaire este cea intitulată *La*

---

[9] Marcel Raymond, *De la Baudelaire la Suprarealism*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 104-105 (cuvânt înainte la *Connaissance de la Déesse* de Lucien Fabre). V. şi V.-L. Saulnier, *La Littérature française du siècle romantique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1964, p. 98.

[10] René Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, p. 173-174.

Scanned with OKEN Scanner

Musique. Unele romane ale lui George Sand, precum *Lucrezia Floriani* şi *La Prima donna* au subiecte strâns legate de lumea muzicii. Acelaşi lucru se întâmplă şi în opere ale lui E.T.A. Hoffmann, aşa cum sunt *Lebensansichten des Katers Murr, Kreisleriana* şi *Phantasiestücke in Callots Manier*. Nuvela *Sonata Kreutzer* de Lev Tolstoi are, drept element fundamental al desfăşurării narative, marea sonată pentru vioară şi pian a lui Beethoven, care dă şi titlul lucrării. *Jean-Christophe* de Romain Rolland este un *Bildungsroman* care urmăreşte formaţia şi cariera unui imaginar compozitor german, Jean-Christophe Krafft, conţinând şi numeroase pagini dedicate analizei şi criticii muzicale, lui Rolland datorându-i-se şi o valoroasă *Viaţă a lui Beethoven*. Două dintre cele mai importante romane ale secolului nostru, *Doktor Faustus* de Thomas Mann şi *Das Glasperlenspiel* de Hermann Hesse, dedică pasaje ample istoriei şi criticii muzicii. Exemple deosebit de relevante în ceea ce priveşte raporturile dintre lirica modernă şi muzică sunt cele ale poeziilor *Four Quartets, Burnt Norton* de T.S. Eliot:

„Word move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Word after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern.
Can Words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stilness".

Romanele *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu şi *Aimez-vous Brahms?* de Françoise Sagan au şi ele, în mod evident, referiri la muzică.

Lucian Blaga, filosof, poet, dramaturg, dar şi pasionat de muzică, îl avea preferat pe Beethoven şi, din opera acestuia, în special simfoniile şi sonatele. Într-o mărturie privindu-l pe scriitor, un prieten, prof. dr. Leon Daniello, rememorând întâlnirile de toamnă şi iarnă în care purta cu Blaga discuţii despre literatură şi artă, însoţite deseori de audiţii muzicale, afirmă că, într-un *intermezzo* al unor astfel de discuţii a scris Blaga *Sonata Lunii*, sub influenţa cunoscutei lucrări pentru pian a lui Beethoven[11].

În ceea ce priveşte critica muzicală semnată de scriitori importanţi, critică de sine stătătoare ori inclusă în paginile unor lucrări literare, amintesc *Dialogue entre la poésie et la musique* de Boileau, *Lettre sur les opéras*

[11] Bazil Gruia, *Blaga inedit. Amintiri şi discuţii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

de Charles de Saint-Évremond, *Lettre sur la musique française* de Jean-Jacques Rousseau (marele scriitor şi gânditor francez a fost şi un compozitor important, el fiind autorul a două dintre cele mai cunoscute opere franceze din secolul al XVIII-lea, *Le Devin du village* şi melodrama *Pygmalion*), *Lettres familières écrites d'Italie en 1739 et 1740* de Charles de Brosses, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase* de Stendhal, critica muzicală a lui Baudelaire, poetul francez fiind unul dintre primii oameni de litere care au sesizat importanța excepțională a muzicii lui Wagner, *Studiile*, despre Rameau, Wagner, Mussorgski, Franck, Debussy, de Jacques Rivière, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lulli* şi *Musiciens français d'aujourd'hui* de Romain Rolland. Trebuie menționate şi ilustrativele pasaje referitoare la muzică din opera lui Nietzsche, în *Zur Genealogie der Moral*[12] şi în *Gaya Scienza*[13] despre muzica lui Wagner, despre ritm[14], despre muzica germană în general[15]. În lucrarea sa fundamentală *Die Geburt der Tragödie,* Nietzsche vede geneza artelor ca un proces rezultat din interacțiunea a două forme spirituale opuse: muzica este generată de cea „dionisiacă" (exponentă a „lumii estetice a beției"), în vreme ce, dimpotrivă, artele plastice sunt create de cea „apollinică" (exponentă a „lumii estetice a visului"). Cartea a fost scrisă sub influența convorbirilor avute de Nietzsche cu Wagner la Triebschen şi este dedicată acestuia. La noi în țară, semnalez critica muzicală şi biografiile unor compozitori (Bellini, Donizetti, Paganini, Verdi) semnate de scriitori precum Nicolae Filimon (dar pagini de critică muzicală se găsesc şi în romanul acestuia *Ciocoii vechi şi noi*), precum şi, mai târziu, Maiorescu, Delavrancea şi Caragiale, care sunt la curent cu problemele şi discuțiile muzicale la zi în Europa. Este interesant astfel modul în care Filimon vede muzica lui Wagner, care, spune el, a lipsit muzica de melodie, armonia a fost „înlocuită prin nişte tranziții şi acorduri repetate la părțile acute, medii şi grave, prin care Wagner pretinde că descria lumina focului şi a fulgerului, a reprezenta distincțiunea culorilor (...)", trăgând concluzia că, în acest fel, compozitorul german, „carele, pe lângă talentul muzical, uneşte şi pe cel al poeziei dramatice", a căzut, totuşi, în greşeala de a căuta „efecte noi acolo unde nu se găsesc decât defecte şi neant"[16]. Atitudinea lui Filimon în ceea ce priveşte muzica lui Wagner, pe

---

[12] Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, III, 25.
[13] *Idem*, *Gaya Scienza*, II, 80.
[14] *Ibidem*, II, p. 104; V, 108.
[15] *Ibidem*, IV, 280.
[16] Nicolae Filimon, *Excursiuni în Germania Meridională*, în *Opere*, vol. II, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1957, p. 161.

Scanned with OKEN Scanner

care totuşi îl admiră şi-i recunoaşte geniul, nu este, trebuie să observăm, singulară în epocă, arta complexă a marelui compozitor, care a aspirat la o fuziune, la o sinteză a tuturor artelor, el însuşi fiind muzician, dramaturg, poet, arhitect şi decorator, trezind numeroase incomprehensiuni până târziu, în secolul al XX-lea. Se ştie că, în privinţa reacţiilor din epocă, ele au fost, frecvent, de negare, uneori chiar destul de violentă (Bizet, Verdi, Debussy, Nietzsche). De o lipsă de apreciere destul de bizară au avut parte şi alţi compozitori importanţi, chiar din partea unor oameni de muzică: Brahms, neînţeles de Pierre Boulez, Richard Strauss, privit fără multă consideraţie de John Eliot Gardiner ş.a.. La noi, şi Maiorescu afirma că drama perfectă, preconizată de Wagner, a fost un eşec, deşi aprecia opera magului din Bayreuth în cel mai înalt grad.

În privinţa similitudinilor de concepţie dintre literatură şi muzică, R.-M. Albérès se referă pe larg la paralelismele dintre modalităţile de structurare a unor romane concepute în primele decenii ale secolului al XX-lea şi cele ale unor lucrări muzicale. „*Jean-Christophe* (de Romain Rolland, n.n.) nu precede decât cu zece-douăzeci de ani romanele polifonice ale lui Georges Duhamel şi Jules Romains. De altfel, poemul simfonic *Jean-Christophe* se elabora în momentul în care Proust crea «armonia», în sensul tehnic al cuvântului din domeniul muzical"[17]. Şi, mai departe, „Precedând pe Duhamel şi pe Jules Romains, Thomas Mann, încă din 1901, a dat romanului *Buddenbrook* savoarea şi polifonia cronicii (...). În aparenţă simplă frescă a decadenţei unei familii la sfârşitul secolului al XIX-lea, romanul datorează mai mult lui Beethoven şi lui Wagner decât lui Goethe, Zola şi Maupassant"[18]. Secolul al XX-lea a însemnat şi încercarea de a organiza structuri narative pe mai multe planuri paralele, în maniera structurii contrapunctice a muzicii. Aşa au procedat André Gide în *Les Faux monnayeurs,* în 1925, şi Aldous Huxley în *Point Counter Point* din 1928. Wayne C. Booth aminteşte şi el despre „numeroasele eforturi de a compara opera unor romancieri precum Gide, Proust, Mann, Joyce şi Faulkner cu muzica" şi despre Dujardin, care „şi-a conceput opera cu «ambiţia nebunească de a transporta în literatură metodele lui Wagner»"[19]. Într-un studiu din 1936, Una Ellis-Fermor încerca o ingenioasă analiză muzicală a comediei *Volpone* de Ben Jonson[20], iar în

---

[17] R.-M. Albérès, *Histoire du roman moderne*, Éditions Albin Michel, Paris, 1963, p. 108.
[18] *Ibidem*, p. 109.
[19] Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 154. Pentru legăturile dintre muzică, retorică şi poezie, v. şi Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 86-87.
[20] Una Ellis-Fermor, *Jacobean Drama*, London, 1936, apud René Wellek, Austin Warren, *op. cit.* p. 377.

Scanned with OKEN Scanner

1945, George R. Kernodle, într-un alt studiu, evoca „forma muzicală" din *King Lear* de Shakespeare[21].

Putem găsi şi interrelaționări între literatură şi muzică prin schimbări de limbaj în serie, repetându-se de mai multe ori schemele de trecere de la un limbaj artistic la altul prezentate anterior. Iată două exemple, dintre cele mai grăitoare:

– Poemul *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé se inspiră dintr-un tablou de Boucher şi, la rândul său, devine model pentru *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy. Găsim, aşadar, două influențe succesive, cu schimbări de limbaj: 1. din pictură (Boucher) în literatură (Mallarmé) şi 2. din literatură (Mallarmé) în muzică (Debussy).

– *Sonata pentru vioară şi pian nr. 9* în la major Op. 47 *Kreutzer* de Beethoven îl inspiră pe Lev Tolstoi în nuvela *Sonata Kreutzer*, aceasta influențându-l apoi pe Leoš Janáček, în *Quartetul nr. 1* şi în *Trio-ul cu pian* (lucrare pierdută). Aici, influențele succesive cu schimbare de limbaj sunt: 1. din muzică (Beethoven) în literatură (Tolstoi) şi 2. din literatură (Tolstoi) din nou în muzică (Janáček).

Se poate spune, în general, pentru toate relațiile cu schimbare de limbaj, că, indiferent dacă prin această schimbare (A – B) se sugerează sau se dau date mai mult sau mai puțin numeroase şi mai mult sau mai puțin obiective despre A, impresia estetică este fundamental diferită în cele două cazuri, lucru datorat esenței diferite a celor două arte şi canalelor senzoriale prin care luăm cunoştință de informațiile transmise de acestea. Prin analogie, oricât de mult am lăuda cuiva cât de bună a fost o masă, chiar dacă i-am arăta mai multe fotografii cu felurile de mâncare, acesta nu va lua cunoştință, în mod concret, de ele, decât atunci când, la rândul lui, le va mânca. Aşadar, oricât de izbutită ar fi descrierea literară a unui monument sau a unui tablou, nu se vor da niciodată aceleaşi şi atâtea date câte ne va da simpla vizionare a obiectului respectiv, fiindcă senzația vizuală este fundamental diferită de alte senzații (auditive, de exemplu). Putem obține o lucrare cu mari calități literare (uneori, calitățile artistice ale lui B pot fi mai mari decât cele ale lui A), putem recunoaşte fără probleme obiectul A, dar B va fi, inevitabil, altceva decât A şi acest „altceva" va genera senzații şi sentimente complet diferite decât cele produse de A.

---

[21]George R. Kernodle, *The Symphonic form of King Lear*, Boulder, Colorado, 1945, apud. René Wellek, Austin Warren, *op. cit.* p. 377.

Scanned with OKEN Scanner

RÉSUMÉ

Dans la première partie de cet ouvrage, je veux établir, tout d'abord, quelques critères de base de la définition du style dans les arts visuels, et aussi dans la littérature et la musique.

Lemme 1 : On nomme *éléments morphologiques* les éléments formels inférieurs, en ce qui concerne les dimensions et le rôle dans le cadre d'une œuvre d'art visuel, aux volumes d'ensemble (dans l'architecture) et au schéma de composition (en peinture et sculpture).

Lemme 2 : Les éléments morphologiques se groupent en ce que je nomme *le système morphologique* d'une œuvre d'art visuel, c'est-à-dire le palier moyen de détaillement d'une œuvre d'art visuel, inférieure aux formes et aux volumes d'ensemble (dans l'architecture) et au schéma de composition (en peinture et sculpture).

Définition: On dit que *le style* est la somme des éléments morphologiques identiques ou semblables, qui ont comme résultat le groupement des œuvres d'art dans des familles. Ces éléments morphologiques s'assemblent dans des formations syntactiques, des volumétries, des schémas de composition différentes.

On a démontré ensuite cette définition par démonstration directe et par démonstration réciproque, d'abord pour l'architecture:

Démonstration directe: Soit données deux constructions à volumétries identiques. En manquant les éléments morphologiques, les éléments purement volumétriques sont suffisamment abstraits pour être non-stylistiques. En introduisant deux systèmes morphologiques différents, par exemple, l'ordre dorique grec pour la première construction et des éléments formels spécifiquement gothiques pour la seconde, les deux bâtiments (avec la même volumétrie) deviennent respectivement le premier un bâtiment de style classique grec et d'ordre dorique et le second un bâtiment gothique.

Démonstration réciproque: Soit données deux constructions à volumétries différentes. En introduisant pour toutes les deux le même

Scanned with OKEN Scanner

système morphologique, l'ordre dorique grec, les deux bâtiments deviennent deux constructions de même style (classique grec d'ordre dorique).

On a démontré ensuite la même chose, dans une manière identique, pour un art figuratif (la peinture).

Corollaire: Pour définir un style, ne comptent pas que seulement les éléments formels d'une œuvre d'art. Le style est donc une catégorie purement formelle.

On a fait enfin les suivantes observations importantes:

1. Le style est une catégorie élastique, en partant de la notion de style individuel (ou même de chaque œuvre d'art), jusqu'à celle de style international, développé sur une aire géographique très large et dans un intervalle de temps considérable (la Renaissance européenne, par exemple). Cette relative élasticité du terme „style" et due au fait que, dans la définition du terme, on a dit que les systèmes morphologiques doivent être identiques ou semblables. Le mot „semblable" indique la possibilité de variation, dans des limites raisonnables, des certains éléments formels de détail dans le cadre du système morphologique.
2. Les styles sont les plus souvent des catégories didactiques, établies après l'achèvement d'un certain mouvement artistique, généralement en renfermant les caractéristiques morphologiques des plusieurs œuvres.
3. Il n'y a pas des œuvres d'art capables d'être encadrés parfaitement dans un certain style.
4. Il y a, dans les arts visuels, un phénomène pulsatif entre les deux pôles – simplicité et complexité morphologiques. Plusieurs styles consécutifs prennent et développent le même système morphologique, jusqu'à épuiser ses possibilités expressives. Tout ce développement d'un système, à partir de la phase de début jusqu'à la phase de décadence, a été nommé par moi *arc stylistique*[1]. Les caractéristiques selon lesquels un arc stylistique se déroulent, le long des quelques styles habituels, sont les suivantes:
   a. Chaque art développe une même catégorie de formes.
   b. Le processus évolutif de chaque art est, généralement, lent.
   c. Le passage d'un arc à l'autre est beaucoup plus rapide que le processus de développement.

[1] Dan Păcurariu, *Arce stilistice*, Editura Albatros, Bucureşti, 1987.

Scanned with OKEN Scanner

d. Le début d'un nouvel arc est marqué soit par le changement du système des formes tout entier, soit seulement par la reprise des certains langages de base dand des œuvres simples et statiques.
e. Entre les niveaux formels et des idées (le contenu) de l'œuvre artistique se produit, quelquefois, un décalage, c'est-à-dire que la thématique reste la même, tandis que la manière change.
f. Le début et la fin de chaque arc sont caracterisées respectivement par les paires des contraires enoncées par Wölfflin dans son ouvrage *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*.
g. Plus les arcs stylistiques sont rapprochés de notre époque, plus ils ont une vie courte.
h. Plus les arcs stylistiques sont courts, plus les passages d'un arc à l'autre sont brusques.
i. Dans les phases de début et dans celles d'achèvement, les arcs stylistiques présentent un relatif estompement du style individuel.
j. Le début de chaque arc stylistique est caracterisé par des œuvres réalisés dans une manière plus statique, tandis que la fin engendre des ouvrages composées selon des schémas à prédominance dynamique.

5. À cause de leur nature spécifique, chaque art aura sa propre terminologie et son propre rhytme de développement. Donc, les termes de „Classicisme" et „Romantisme" doivent être utilisés avec un sens plutôt stylistique seulement dans les arts à faible niveau de connotativité, tel que la musique pure et la littérature lyrique, où les notions de „Gothique" et de „Baroque" n'ont pas qu'une signification chronologique.
6. Pour définir la musique et la littérature, on doit prendre en discussion, non seulement les aspects formels, mais aussi le sujet et, souvent, les formes d'ensemble de l'ouvrage, c'est-à-dire l'architecture générale de l'œuvre. On parle ainsi des *courants* artistiques, dans la musique et dans la littérature, et même dans les arts visuels qui n'ont pas une propre morphologie (c'est le cas du Réalisme, par exemple).
7. En tenant compte du fait que les styles sont exclusivement formels, il n'y a pas de styles liés *a priori* d'une certaine idéologie.

Scanned with OKEN Scanner

8. Les rhytmes de développement des arts varient, selon l'art, d'une région géographique à l'autre, d'un peuple à un autre peuple et d'une certaine époque à une autre. Chaque art a une mode propre d'évolution historique dans l'espace et dans le temps, et chaque évolution a ses propres aspects diachroniques.

Puis, on a parlé de la manière dans laquelle on prend connaissance de la forme et de la teneur de l'œuvre d'art, en introduisant le terme de réduction, et en tenant compte qu'on peut observer les caractéristiques de l'œuvre respective à la suite d'une simplification conceptuelle des formes de celle-ci. On a, par la suite:

- Des réductions objectives – la réduction horizontale (ou formelle, pour les arts visuels), la réduction verticale (ou chromatique, pour les arts visuels) et la réduction programmatique.
- Des réductions subjectives – la réduction évocatrice et la réduction synesthèsique.

Dans la seconde partie du livre, on traîte les modalités différentes de connexion entre les diverses formes de l'art. On a identifié ainsi:

1. Des transferts directs des formes, qui ont lieu dans le cadre d'une même art ou entre des arts de même ordre (les arts visuels).
2. Transferts indirects de formes, autrement dit des influences succesives, en constituant une chaîne.
3. Évocations vagues ou associatives. C'es le cas des œuvres d'art qui n'ont pas une influence directe sur un certain artiste, mais provoquent un état d'esprit favorable à l'élaboration d'une autre œuvre, dans laquelle le modèle ne peut plus être identifié.
4. Transferts par changement de langage artistique, qui se produisient entre des arts de nature différente. Quand la langage artistique de l'œuvre B (récepteur) est suffisamment connotatif et non-abstrait (arts figuratifs, littérature épique ou descriptive), le transfert dans le langage B se fait, généralement, sous la forme d'une description (en images ou en mots) de l'œuvre A (émetteur). Si le langage de l'œuvre B est peu connotatif (musique pure, littérature lyrique) ou abstrait (architecture, arts plastiques non-figuratifs), le transfert se fait par l'évocation d'une notion ou d'un objet facile à être exprimé dans l'art B, liés par la nature ou par la fonction de l'art A.
5. Produits d'un même esprit de l'époque. Chaque époque a des traits spécifiques qui se matérialisent dans les arts ou dans les

Scanned with OKEN Scanner

autres manifestations spirituelles. L'esprit de l'époque se manifeste ainsi au niveau formel, en déterminant, dans un certain dégré, le régime du système formel, et aussi au niveau du type général d'existence de l'œuvre, en produisant des caractéristiques suffisamment vagues pour être supra-stylistiques.

6. Complementarité et continuité. C'est le cas des œuvres (B, C) qui, sans s'inspirer directement d'une œuvre A, sont pensées pour former avec A une entité ou une suite.

Dans une autre section du livre, on a étudié les rapports entre la littérature et l'architecture et ceux entre la littérature et la musique d'une manière plutôt thématique, et ceux entre la peinture et l'architecture d'une manière historique.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

ARGUMENT 7

DESPRE NOȚIUNILE DE STIL ŞI CURENT ÎN DIFERITE ARTE 11

1. Definirea conceptului de stil în artele vizuale 11
2. Observații şi delimitări în ceea ce priveşte conceptul de stil în artele vizuale. Despre arce stilistice. Despre conceptul de stil în artele nevizuale. Definirea conceptului de curent 14
3. Despre diferite tipuri de reducții 33

SISTEMATIZAREA TIPURILOR DE RELAȚII DINTRE ARTE 39

1. Preluări directe de forme 43
2. Preluări indirecte de forme 62
3. Evocări vagi (sau asociative) 63
4. Schimbări de limbaj 65
5. Produse ale aceluiaşi spirit al epocii 83
6. Complementaritate şi continuitate 86

STUDII DE CAZ

CONEXIUNI ÎNTRE LITERATURĂ ŞI ARHITECTURĂ 100

1. Descrieri ale unor opere de arhitectură sau ansambluri urbanistice existente şi descrieri ale unor opere de arhitectură sau ansambluri urbanistice imaginate de scriitori (dar veridice şi realizabile) 101
2. Descrieri ale unor opere de arhitectură şi ansambluri urbanistice utopice 146
3. Creații arhitectonice inspirate de lucrări literare 158
4. Metode de compoziție comune în literatură şi arhitectură 160

Scanned with OKEN Scanner

CONEXIUNI ÎNTRE PICTURĂ ŞI ARHITECTURĂ 164
1. Perioada gotică în Italia 164
2. Renaşterea italiană 173
3. Perioada gotică transalpină 194
4. Renaşterea în Țările de Jos, Franța, Germania şi Spania 203
5. Perioada barocă 210
6. Sfârşitul secolului al XVIII-lea şi secolul al XIX-lea. Neoclasicismul şi Romantismul 230
7. Stiluri şi curente de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi din secolul al XX-lea 238
CONEXIUNI ÎNTRE LITERATURĂ ŞI MUZICĂ 255
1. Influențe din literatură în muzică 258
2. Influențe din muzică în literatură 263
RÉSUMÉ 271

Scanned with OKEN Scanner